STUDIEN ZU DEN FRÖSCHEN DES ARISTOPHANES

Nicolaus Wecklein

Q. B. F. F. Q. S.

UNIVERSITATI LITTERARUM

LUDOUICO MAXIMILIANEAE

UT HOMINES UIRTUTIBUS ET LITTERIS
CRESCERENT ET AD EXCELSUM HUMANAE CONDICIONIS
FASTIGIUM ACQUIRENDUM FACILIUS INDUCERENTUR,
CONSTITUTAE,

QUAE BENE BEATEQUE UIUENDI UIAM PRAEBET, SCIENTIAM
OMNI TEMPORE ET ADEPTAE ET LARGITAE

ALMAE MATRI

QUATTUOR SAECULA FELICITER PERACTA
OMNI QUA PAR EST REVERENTIA

GYMNASII MAXIMILIANEI MONACENSIS
RECTOR ET COLLEGAE

CONGRATULANTUR.

INEST COMMENTATIO IN ARISTOPHANIS RANAS, QUAM SCRIPSIT N. WECKLEIN.

MONACHII
FORMIS DESCRIPSIT F. STRAUB
MDCCCLXXII.

STUDIEN

ZU DEN

FRÖSCHEN DES ARISTOPHANES

VON

DR. N. WECKLEIN.

MÜNCHEN
AKADEMISCHE BUCHDRUCKEREI VON F. STRAUB
1872.

I. Ueber die Parodos der Frösche.

Im Grossen und Ganzen ist uns die unvergleichliche Dichtung des Aristophanes verständlich und übt auch auf uns ihre nicht minder Geist und Herz erhebende als Lachen erweckende Wirkung aus, wenn sie uns gleich nicht in dem Masse packt und ergreift wie die Reihen der athenischen Zuschauer, denen Personen und Sachen unmittelbar vor Augen standen. Im Einzelnen jedoch ist uns noch vieles unklar oder unbekannt; manches dürfte unserem Verständniss für immer entrückt bleiben; anderes wird die wissenschaftliche Untersuchung theils durch ein gründlicheres Erfassen der Worte und Gedanken des Dichters und eine geschmackvollere Interpretation theils durch ein eingehenderes Studium der Scholien und anderweitigen Notizen zu erläutern und klar zu legen haben. Die Interpretation des Aristophanes aber ist mehr als die irgend eines anderen alten Classikers in Gefahr auf Abwege zu gerathen und Irrlichtern nachzugehen. Bald sucht man in den Scherzen des Komikers zu viel bald zu wenig, oft alles andere, nur nicht dasjenige, was darin liegt. Wenn man z. B. bei V. 320 unseres Stückes

ᾄδουσι γοῦν τὸν Ἴακχον ὅνπερ Διαγόρας

meint nicht Diagoras, sondern Euripides sei hier unter Diagoras zu verstehen, so ist das nichts weiter als eine leere Einbildung. Wenn Hamaker (Mnem. VI. S. 209) die Verse 26 — 29 als Interpolation betrachtet, so hat er nicht bemerkt, dass es der Dichter gerade auf den V. 29

πῶς γὰρ φέρεις ὅς γ' αὐτὸς ὑφ' ἑτέρου φέρει;

abgesehen habe; denn wer wird dabei nicht lebhaft an die Trugschlüsse des Euthydemus und Dionysodorus, welche Platon im Dialog Euthyd. so meisterhaft darstellt, erinnert? Auch die Frage des Dionysos ist für Xanthias ein *ἄφυκτον ἐρώτημα* (ib. p. 276 E); aber kurz entschlossen setzt dieser der Theorie die Praxis entgegen: *ὁ δ' ὦμος οὑτοσὶ πιέζεται.* Wie abgeschmackt würde der darauf folgende Scherz des Dionysos

σὺ δ' οὖν ἐπειδὴ τὸν ὄνον οὐ φῂς σ' ὠφελεῖν,
ἐν τῷ μέρει σὺ τὸν ὄνον ἀράμενος φέρε.

sein, wenn nicht eine Parodie jener Kunst beabsichtigt wäre, mit welcher man z. B. aus den Prämissen *σφάττειν τε καὶ ἐκδέρειν καὶ κατακόψαντα ἕψειν καὶ ὀπτᾶν προσήκει μάγειρον* und *οὐκοῦν ἐάν τις τὰ προσήκοντα πράττῃ, ὀρθῶς πράξει;* die Schlussfolgerung zog: *δῆλον τοίνυν, ὅτι ἄν τις σφάξας τὸν μάγειρον καὶ κατακόψας ἑψήσῃ καὶ ὀπτήσῃ, τὰ προσήκοντα ποιήσει* (ib. p. 301 D)? Die Umkehrung von Subject und Objekt *ὁ ὄνος σε — σὺ τὸν ὄνον* ist ein triftiger Beweis für die gegensätzliche Behauptung. — Zu den häufigsten Mitteln komischer Wirkung gehört bei Aristophanes die, wie die Scholien es bezeichnen, *παρ' ὑπόνοιαν* gebrachte Verkehrung des erwarteten Sinnes eines Satzes und die Parodie von Dichterstellen. In letzterer Beziehung leisten uns die Scholien die besten Dienste; ohne sie würde uns manche Pointe entgehen oder unverständlich sein. Leider waren die Alexandrinischen Commentatoren, wie gerade der zweite Theil der Frösche zeigt, auch hierin nicht durchaus genau und zuverlässig oder waren nicht mehr in der Lage bestimmte Angaben zu machen (vgl. Schol. zu V. 100, 1028, 1206, 1289, 1344 u. a.). Bei manchen Stellen konnte die Parodie leicht unbemerkt bleiben; auch wir lesen ahnungslos über V. 883 *νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χωρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη* weg und doch enthält *ἀγὼν σοφίας* eine Beziehung auf die charakteristischen Euripideischen Ausdrücke Or. 491 *ἀγὼν σοφίας πέρι*, Suppl. 427 *ἀγῶνα — ἅμιλλαν λόγων*. Die Aufmerksamkeit auf solche Parodieen, welche oft durch den Bau des Trimeters angezeigt werden, ist darum bei der Erklärung des Aristophanes sehr am Platze. Gleichwohl kann auch dabei gefehlt werden. Zu V. 84

ἀγαθὸς ποιητὴς καὶ ποθεινὸς τοῖς φίλοις

verweist Bergler auf Eur. Phoen. 320 *ἢ ποθεινὸς φίλοις*. Andere finden in *ἀγαθὸς* eine Anspielung auf den Namen Agathon, von dem die Rede ist. Beide Beziehungen sind unrichtig. Den Sinn dieser Stelle hat Fritzsche so wenig verstanden, dass er sagt: ne ad sententiam quidem aptum est verbum *οἴχεται*, quippe quod etiam significare possit mortuum esse Agathonem. Die Worte sind gerade absichtlich so gewählt, dass sie vom Tode des Agathon verstanden werden können, und *ἀγαθὸς ποιητὴς* oder *πολίτης καὶ ποθεινὸς τοῖς φίλοις* sagte man von einem Verstorbenen und schrieb es auf sein Grab, vgl. die Grabschriften bei Boeckh Corp. Inscr. Gr. I n. 805 *μητρὶ φίλον καὶ πατρὶ κασιγνήταις τε ποθεινὸν πᾶσί θ' ἑταίροισιν*, 939 *οἷσι ποθεινὴ θρεψαμένοις τύμβον τοῦδε θανοῦσ' ἔλαχεν*, Rangabé Antiqu. Hellen. II n. 1653 *κλεινὸν ἔπαινον ἔχοντ', ἄνδρα ποθεινότατον παισὶ φίλῃ τε γυναικί*, 2203 *γνωστοῖσιν πᾶσι λιποῦσα πόθον*, 2216 *πᾶσι ποθεινός* [1]). Dieser möglichen Beziehung entspricht der Scherz *ἐς μακάρων εὐωχίαν* (für *ἐς μακάρων εὐδαιμονίαν*). Ueberhaupt hat das Streben hinter harmlosen Scherzen des Dichters möglichst viel Witz und Ironie zu entdecken bei alten wie neuen Erklärern nachtheilig gewirkt. V. 177 sagt der Todte *ἀναβιψήν νυν πάλιν*. Ein Scholiast erklärt das richtig *ἐν ἤθει δὲ ἐκ τοῦ ἐναντίου ἡμῖν*

[1]) In dem Epigramm des Simonides fr. 224 bei Bergk *τῶν αὐτοῦ τις ἕκαστος ἀπολλυμένων ἀνιᾶται, Νικόδικον δὲ φίλοι καὶ πόλις ἥδε πόλη* bezweifelt Heimsoeth mit Unrecht die Emendation *ἥδε ποθεῖ* und schreibt *ἦγεν ὅλη*: der Zusatz von *ὅλη* ist nicht nöthig, wohl aber scheint *πόλη* eine Verbindung von *ποθεῖ* und dem Glossem *ὅλη* zu sein.

οἷον ἀπολοίμην. Aber diese einfache Erklärung genügte andern nicht: *οἱ δὲ, ὅτι χαλεπὸν ἦν τότε τὸ ζῆν, ὥστε ἄμεινον εἶναι τὸ τεθνάναι. εἰς κατάραν οὖν λαμβάνει τὸ ἀναζῆσαι ἐν Ἀθηναίοις* u. s. w. Auch die neueren Erklärer halten eine solche Bitterkeit für möglich. Die Scholiasten liessen sich durch die Partikel *νῦν*, wie sie für *νυν* lasen, zu ihrer Erklärung verleiten; für diese selbst aber gilt, was ein Scholiast zu V. 419 *νυνὶ δὲ δημαγωγεῖ ἐν τοῖς ἄνω νεκροῖσι* von der Erklärung des Apollonius sagt: *οὐχ ὡς Ἀπολλώνιος πρὸς τὴν ἐξήγησιν τὴν „εἰ μὴ νεναυμάχηκε τὴν περὶ τῶν κρεῶν“* (V. 191) *ὅτι διὰ τὴν κακοπραγίαν νεκροὺς τοὺς Ἀθηναίους λέγουσι· ψυχρὸν γάρ.*

Ein merkwürdiges Durcheinander von Erklärungen hat die Scene, in welcher Xanthias seinem Herrn von einer Empusa vorlügt (V. 285 ff.), hervorgerufen. V. 295 bestätigt Xanthias die Frage des Dionysos *καὶ σκέλος χαλκοῦν ἔχει;* und fügt hinzu: *καὶ βολίτινον θάτερον.* Die gelehrten Grammatiker, welche einen anderen Namen der Empusa kannten *ὀνόκωλον*, glaubten natürlich, dass von diesem die Rede sein müsse (*ἔνιοι δὲ ὄνου σκέλος λέγουσι. διὸ καὶ παρά τισι καλεῖσθαι ὀνόκωλον*), also erfanden sie: *βολίτινον δὲ, ὄνειον. βόλιτος γὰρ κυρίως τὸ τῶν ὄνων ἀποπάτημα.* Das richtige hat der Scholiast gesehen, welcher bemerkt: *τῷ χαλκῷ προσέθηκε τὸν βολίτινον ἐπίτηδες.* Das Ganze ist nichts weiter als ein harmloser Scherz auf das eherne Bein, welches die Volkssage der Empusa gab. Das Bein von *βόλιτος* ist nämlich ebenso weich wie das eherne hart ist und jenes ist zum Gehen nicht minder tauglich wie dieses. Einen gleichen Scherz auf die Märchen der Volkssage erblicke ich in der vielbesprochenen Stelle V. 186 *ἢ 'ς ὄνου πόκας,* welches von Photius p. 338, 8 und anderen erklärt wird: *ἐπὶ τῶν ἀνηνύτων καὶ τῶν μὴ ὄντων λέγεται ἡ παροιμία ὑπὸ τῶν Ἀττικῶν,* worin offenbar *ἐπὶ τῶν μὴ ὄντων* entsprechender und richtiger ist als *ἐπὶ τῶν ἀνηνύτων.* Weil es bei Photius weiter heisst: *Ἀρίσταρχος δὲ διὰ τὸ Κρατῖνον ὑποθέσθαι* (*τινὰ* oder vielmehr *Ὄκνον*) *ἐν Ἅιδου σχοινίον πλέκοντα, ὄνον δὲ τὸ πλεκόμενον ἀπεσθίοντα οἷον ἀποκείροντα* (vgl. Paus. X 29, 1), ist man der Meinung, Aristarch habe *Ὄκνου πλοκὰς* gelesen, und Meineke und Kock haben dieses in den Text gesetzt. Aristarch hat nichts anderes vor sich gehabt als wir vor uns haben, hat sich aber bei *ὄνου πόκας* an das auch von Kratinos benützte Märchen von dem Esel in der Unterwelt, der das Geflechte des Zaudermanns immer wieder abfrisst, erinnert und desshalb sehr unglücklich *ὄνου* als gen. subiectivus genommen und *πόκας* mit *ἀπεσθίοντα οἷον ἀποκείροντα* wiedergegeben. Das bedeutet und beweist der Zusatz *οἷον ἀποκείροντα*, welchen Dindorf zu tilgen räth. Der Dichter aber sagt implicite: jene vielberufenen *Ὄκνου πλοκαί* sind nichts anderes als *ὄνου πόκαι.* Natürlich berechtigte nur der Gleichklang zu einer solchen Vertauschung, wie z. B. auch der minder bedeutende Gleichklang zwischen *ἐγκέφαλος* und *Τήλεφος* in V. 855 den Scherz *ἐκχέῃ τὸν Τήλεφον* (Schol. *ὡσανεὶ ἔφη τὸν ἐγκέφαλον*) ermöglicht hat. In jener Schreckensscene aber, von der oben die Rede gewesen ist, lässt der Dichter den entsetzten Dionysos rufen *ποῖ δῆτ' ἂν τραποίμην;* um daran den Scherz zu knüpfen *ἱερεῦ διαφύλαξόν μ', ἵν' ὦ σοι ξυμπότης.* Bei den Scholiasten begegnen uns die seltsamen Einfälle,

den Dionysos begleite sein Priester oder Dionysos flüchte sich zu dem Dionysospriester, welcher einen hervorstehenden Ehrensitz im Theater hatte. Letztere durchaus unmögliche Annahme hat merkwürdiger Weise einen Vertheidiger an dem sonst so besonnenen und geschmackvollen Enger (Jahrb. f. class. Phil. Bd. 77 S. 306) gefunden, welcher meint: „wollte man annehmen, Dionysos bleibe auf der Bühne, so hätte das *ἱερεῦ διαφύλαξόν με*, das unmittelbar nach dem *ποῖ δῆτ' ἂν τραποίμην* gesprochen ist, durchaus keinen Sinn". Bekanntlich drückt *ποῖ δῆτ' ἂν τραποίμην* nichts als die völlige Rathlosigkeit aus, in welcher man sich sonst an einen Gott wendet und ihm für die Rettung fernere Opfer verspricht (vgl. z. B. Aesch. Cho. 260), hier aber der Gott seine hülfeflehende Hand nach seinem Priester ausstreckt und diesen an das eigene Interesse, welches dabei im Spiele sei, erinnert. Wie Dionysos, ruft auch der heuchlerische Xanthias *ποῖ δ' ἐγώ (τραποίμην νῦν)*; aus und als ob ihn die Empusa schon beim Kragen habe, schreit er: *ἀπολούμεθ' ὦναξ Ἡράκλεις*. Das Scholion zu dieser Stelle sagt: *εἶχε γὰρ σχῆμα Ἡρακλέους ὁ Διόνυσος ἢ καὶ ὡς ἀλεξίκακον Ἡρακλέα καλεῖ*. Hievon ist allein die zweite Erklärung richtig. Gewöhnlich nimmt man an. „Xanthias rufe seinen als Herakles gekleideten Herrn als *Ἡρακλῆς ἀλεξίκακος* an" (Enger a. O.); vielmehr ruft Xanthias ahnungslos den wirklichen *Ἡρακλῆς ἀλεξίκακος* an, welchen man in der Noth anruft: der furchtsame und feige Dionysos aber fährt vor Schrecken zusammen. wie er den Namen hört, welchen er angenommen. Nichts hindert, dass Xanthias auf diese Auffassung eingehe und mit *Διόνυσε τοίνυν* fortfahre. Enger setzt noch hinzu: „Die Worte *ἴθ' ᾗπερ ἔρχει* (V. 301) enthalten eine Aufforderung an den Dionysos. den Weg weiter fortzusetzen; da er von diesem abgewichen war, indem er sich zum Priester geflüchtet hatte, so ruft ihn Xanthias wieder zurück; also sagt er: lass uns weiter gehen. komm nur zurück, o Herr". Dergleichen können die Worte *ἴθ' ᾗπερ ἔρχει. δεῦρο, δεῦρ', ὦ δέσποτα* niemals bedeuten. Vielmehr heisst *ἴθ' ᾗπερ ἔρχει* „geh gerad aus" und nach einer Pause ruft Xanthias *δεῦρο, δεῦρ', ὦ δέσποτα*. Xanthias foppt nämlich seinen Herrn ähnlich wie im Cycl. des Eur. 680 ff. die Satyrn mit dem geblendeten Polyphem Blindekuh spielen. Diese Stelle beweist demnach nichts für die Annahme Engers, sondern fordert gerade, dass Dionysos sich auf der Bühne befinde.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen wollen wir versuchen einige Punkte in der Parodos der Frösche und der ihr zu Grunde liegenden Nachahmung der Mysterien aufzuhellen oder näher zu bestimmen. Den meisten Gewinn verpricht uns eine gründliche und eingehende Betrachtung des Textes, wenn wir dabei stets im Auge behalten, wie der Dichter drei Dinge, die Feier der Mysterien, die Unterwelt, wo das Stück spielt, die Oberwelt, wo das Stück gespielt wird, in scherzhaften Zusammenhang gebracht hat. Eine für die Auffassung des Ganzen wichtige Thatsache ergibt sich aus dem Schlusse der Parodos V. 440 ff., wo der Chorführer die Aufforderung ergehen lässt:

> *χωρεῖτε*
> *νῦν ἱερὸν ἀνὰ κύκλον θεᾶς ἀνθοφόρον ἀν' ἄλσος*
> *παίζοντες οἷς μετουσία θεοφιλοῦς ἑορτῆς.*

ἐγὼ δὲ σὺν ταῖσιν κόραις εἶμι καὶ γυναιξίν,
οὗ παννυχίζουσιν θεᾷ, φέγγος ἱερὸν οἴσων.

und der Chor der Aufforderung nachkommt mit den Worten:

χωρῶμεν ἐς πολυρρόδους
λειμῶνας ἀνθεμώδεις
τὸν ἡμέτερον τρόπον
τὸν καλλιχορώτατον
παίζοντες κτέ.

Die Handschriften freilich geben die Worte χωρεῖτε . . ἑορτῆς dem Chore oder einem Halbchore, die Worte ἐγὼ δὲ . . οἴσων bald dem Dionysos bald einem Halbchore bald einem ἱερεύς. Bekanntlich aber hat in einer solchen Frage die handschriftliche Autorität keine Bedeutung. Die einen bezogen ἐγώ auf eine einzige Person und setzten an die Stelle von χορός den Namen einer Person, die andern bemerkten, dass von einer Theilung des Chors die Rede sei und verstanden desshalb ἐγὼ δὲ . . οἴσων von einem ἡμιχόριον. Auch die Scholiasten waren nicht besser daran: zu χωρεῖτε κτέ. hat die Ravenner Handschr. die Bemerkung ὁ λόγος πρὸς τὸν χορόν, die Venediger δύνανται πάντες οἱ κατὰ τὸν χορὸν ἀλλήλοις παρακελεύεσθαι, καὶ μὴ εἰς ἀμοιβαῖα διαιρεῖσθαι. ἀλλὰ τοῦτο εἰς οὐδὲν φαίνοιτο ἂν οἰκονομούμενος. Jene Bemerkung hat eine einzelne Person, diese einen Halbchor im Auge. Brunck bemerkt zu den Worten ἐγὼ δὲ . . . οἴσων: Baccho vulgo tribuuntur perquam absurde. Dindorf entgegnet: non absurde, sed verissime. Similiter chorum interpellat Dionysus v. 414. Ich verstehe nicht, was die Worte im Munde des Dionysos bedeuten sollen. Dieser hat bereits nach der Wohnung des Pluton gefragt und ist jetzt nebst seinem Diener Xanthias mit ganz anderen Dingen beschäftigt. Wie kann er etwas ankündigen, was nachher nicht geschieht? Was soll φέγγος ἱερὸν οἴσων bei ihm heissen? Der auftretende Chor der Mysten bestand aus Männern und Frauen (V. 157, 409 ff.). Es ist offenbar, dass mit den Worten ἐγὼ δὲ σὺν ταῖσιν κόραις εἶμι der Abzug der Frauen angezeigt ist; dieser Abzug wird mit einem Gebrauche der Mysterien motiviert. Bekanntlich hatten nicht alle Theilnehmer der Mysterien gleiches Recht, sondern schieden sich in Mysten, welche bloss die niedrige Weihe hatten, und in Epopten (vgl. z. B. Schol. zu V. 745 οἱ τὰ μυστήρια παραλαμβάνοντες μύσται καλοῦνται. οἱ δὲ παραλαβόντες τὰ μυστήρια τῷ αὖθις ἐνιαυτῷ ἐφορῶσιν αὐτὰ καὶ ἐποπτεύουσι). Nur die Epopten hatten Antheil an der esoterischen Feier, bei welcher die heiligen Symbole gezeigt wurden (δεικνύμενα). Diese heilige Feier besteht aber bei unserem Chore in dem Schauen all der Wunderwerke, welche nachher die Muse der Komödie ihm vor Augen stellt (vgl. V. 356 ἢ γενναίων ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν μήτ' ἐχόρευσεν). Die Mysten hatten eine gesonderte Feier, die sich auf nächtliche Tänze und Gesänge (παννυχίς) (vgl. Meursius Eleus. c. VIII) beschränkte. Der Chorführer sagt also: „Ziehet ihr, die Theil haben an der gottgefälligen Festfeier (d. h. die berufen sind den Chor der Komödie zu bilden) in den heiligen Kreisrund der Göttin scherzend im blumigen Haine; ich aber will mit den Mädchen und Frauen dahin ziehen, wo man die Nachtfeier der Göttin begeht, heiliges Licht dahin zu

bringen." Es ist klar, dass diese Worte nicht von einander getrennt werden können. Da der Sprechende ankündigt, dass er an der Spitze der Mädchen und Frauen abziehen werde, so kann er nicht der Führer des zurückbleibenden Männerchors sondern nur der Führer des Frauenchores sein; da dieser von sich sagt *φέγγος ἱερὸν οἴσων*, so bezeichnet er sich als *δᾳδοῦχος*, welcher neben dem *ἱεροφάντης* die höchste Priesterwürde der Eleusinischen Mysterien bekleidete (vgl. Meursius c. XIV). Diesen Schluss hat, wie ich sehe, schon Fritzsche de carmine Aristophanis mystico p. 106 aus den Worten gezogen und niemand sollte daran zweifeln. Wenn aber der *δᾳδοῦχος* der Führer des Frauenchores ist, so darf als sicher gelten, was man unter Anleitung des Scholiasten zu V. 369 *παρὰ τὴν τοῦ ἱεροφάντου καὶ δᾳδούχου πρόρρησιν τὴν ἐν τῇ ποικίλῃ στοᾷ* aus der ceremoniellen Form und dem Inhalt der Anapäste V. 354 ff. geschlossen hat, dass der Führer des Männerchors, der gewöhnliche Koryphaios, als *ἱεροφάντης* dargestellt war, an dessen Amt wieder (vgl. Hesych. *ἱεροφάντης· μυσταγωγός, ἱερεὺς ὁ τὰ μυστήρια δεικνύων*) die Worte V. 356 *ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν μήτ' ἐχόρευσεν* erinnern. Wenn Enger (a. O. S. 311) sagt: „Der Hierophant ist nicht der Chorführer, überhaupt keine Chorperson, sondern ein Parachoregema. Der Dichter braucht ihn nur zum Mystenzuge; in dem folgenden Theile der Komödie würde sich bei der veränderten Stellung des Chors der durch seine priesterliche Tracht, Diadem und Purpurkleid ausgezeichnete Hierophant eigenthümlich ausnehmen", so ist dagegen zu bemerken, dass einmal der Inhalt von V. 354 ff. nur für den Chorführer passt, der sonst die Anapäste der Parabase spricht, und dass auch der Chor während des ganzen Stückes den mystischen Charakter beibehält, wie er V. 686 als *ἱερὸς χορός* bezeichnet wird (vgl. Schol. zu V. 1523 *φαίνετε . . λαμπάδας ἱεράς: ἀντὶ τοῦ ἀνάπτετε ὦ μύσται*) [1]. Der Führer des Frauenchores

---

[1]) Wie bedenklich es sei einem Parachoregema eine so bedeutende Partie zu geben, zeigt recht deutlich die Oekonomie am Schlusse unseres Stückes. V. 1460 f. erfolgt nämlich desshalb unter einem schicklichen Vorwande ein Abtreten aller handelnden Personen, damit die grössere Partie, mit welcher Pluton den Aeschylus verabschieden soll (V. 1500 ff.), nicht dem Parachoregema, welches bisher den Pluton spielte, sondern dem Tritagonisten gegeben werden könne. Denn die Ansicht von Hermann (Wiener Jahrb. d. Lit. 1845 Bd. 110. S. 67), dass in der Wettkampfscene die Person des Pluton gänzlich beseitigt werden müsse und die wenigen Reden 1414, 1415 f., 1467, 1479, 1480 (*ἵνα ξενίσωμαι* schreibt Hermann für *ἵνα ξενίσω*) dem Chor zu geben seien, kann nicht richtig sein, da die Worte *τὸν ἕτερον λαβὼν ἄπει* V. 1415, wie *εὐδαιμονοίης* zeigt, nur dem Beherrscher der Unterwelt zukommen und die Worte des Dionysos *εὖ λέγεις νὴ τὸν Δί'. οὐ γὰρ ἄχθομαι τῷ πράγματι* deutlich auf die Einladung, die nur von Pluton ausgehen kann, hinweisen. Das Auftreten des Pluton aber ist V. 784 f. angekündigt; er muss also zugleich mit Dionysos, Aeschylus, Euripides nach V. 829 auf die Bühne kommen. Freilich hat es mit dem Parachoregema in der Parodos eine andere Bewandtniss; denn mit Bestimmtheit darf man annehmen, dass die Rolle des Daduchos durch den Tritagonisten gegeben wird, welcher zwischen V. 447 und 476 sich als Aeakos umzukleiden hat, wenn nicht vielmehr Aeakos drinnen bleibt und wie der Thürhüter in Platons Protagoras aus dem Innern des Hauses herausspricht, so dass eine Umkleidung vorderhand gar nicht nöthig ist. — Die Personenvertheilung, welche Meier Hall. Lit. Z. 1836 S. 326 und Beer über die Zahl der Schausp. bei Arist. S. 84 aufgestellt haben, ist in einigen Punkten zu berichtigen:

fordert also den Männerchor auf in den heiligen Kreisrund der Göttin zu wandeln, während er selbst mit den Frauen sich entfernen wolle; da der Männerchor dieser Aufforderung nachkommt (vgl. *χωρεῖτε* — *χωρῶμεν, ἀνθοφόρον ἀν' ἄλσος* — *ἐς πολυρρόδους λειμῶνας ἀνθεμώδεις*), so muss mit dem Abzug der Frauen ein Weiterziehen des Männerchores verbunden sein; dieser kann nur in die Orchestra ziehen; also ist der Mystenchor im Anfang auf dem *λογεῖον* aufgetreten [1]) und während die Frauen mit V. 448 durch den rechten Zugang der Bühne abgehen, tritt der Männerchor in die Orchestra hinab, wo er bis zum Ende des Stückes verbleibt.

Das Auftreten des Chors auf der Bühne kann nur als Ausnahme betrachtet werden; es finden sich aber noch andere Beispiele bei den Tragikern wie bei den Komikern. Kock freilich, welcher in seiner Schrift „über die Parados der griechischen Tragödie im Allgemeinen und die des Oedipus im Kolonos im Besonderen" alle Stücke der Tragiker durchmustert, hat für diese Abweichung von der Regel keinen einzigen Anhaltspunkt gefunden, ich habe aber im Philol. XXXI S. 459 auf Soph. Philoct. 146 verwiesen, wo die Worte des Neoptolemos, die dieser an den Chor richtet,

ὁπόταν δὲ μόλῃ
δεινὸς ὁδίτης, τῶνδ' ἐκ μελάθρων
πρὸς ἐμὴν αἰεὶ χεῖρα προχωρῶν
πειρῶ τὸ παρὸν θεραπεύειν

als durchaus zwecklos erscheinen, wenn wir nicht eine Rücksicht auf die scenische Darstellung annehmen. Den Worten muss in der nachfolgenden Handlung bei dem Auftreten des Philoktetes ein äusserer Vorgang entsprechen; dieser Vorgang besteht in stummen Handbewegungen des Neoptolemos [2]), welche dem Chor andeuten sich zurückzuziehen, was an und für sich sehr wenig heissen will, sich aber als ein vom Dichter gesuchtes und zwar sehr gesuchtes Mittel der scenischen Oekonomie zu erkennen gibt, den Chor von der Bühne in die Orchestra zu bringen. Der Dichter wollte diesen Vorgang lieber ganz äusserlich motivieren als sich eine Unnatürlichheit zu Schulden kommen lassen. Denn eine Unnatürlichkeit wäre es, wenn der Chor der Schiffsleute, der zu seinem Herrn gehört, entweder erst eine geraume Zeit später aufträte als Neoptolemos oder durch die untere Parodos hereinkäme, während sein Führer durch die obere auftritt. Der Chor

---

Protagonist: Dionysos.
Deuteragonist: Xanthias, Aeschylus.
Tritagonist: Herakles, Charon, Daduchos, Aeakos, Dienerin, erste Garküchnerin, Euripides, Pluton V. 1500.
Parachoregema: Der Todte, Plathane, Pluton (830—1481), Nebenchor der Frauen und Mädchen.

[1]) Nur nach Gutdünken urtheilt Schönborn Skene d. Hell. S. 356, wenn er den Chor „durch die Thüren der Skene" auftreten und mit den V. 353 beginnenden Anapästen in die Orchestra hinabsteigen lässt, um dort V. 372 einen Chortanz aufzuführen. Enger a. O. S. 309 nimmt an, dass der Chor in der Orchestra auftrete und von da auf die Bühne ziehe.

[2]) *πρὸς ἐμὴν αἰεὶ* — also so zu sagen ganz nach dem Takte der Handbewegungen — *χεῖρα* — natürlich nur ad signum manu datum — *τῶνδ' ἐκ μελάθρων* — niemand wird dieses mehr mit *ὁδίτης* verbinden wollen.

tritt mit Neoptolemos auf der Bühne auf, bleibt aber im Hintergrunde stehen, während Neoptolemos und Odysseus vortreten und den Aufenthaltsort des Philoktetes ausspähen; man muss sich denken, dass der Chor ebenso wenig von den Worten der beiden höre, als er von der Grotte des Philoktetes sieht; er bleibt im Hintergrunde, bis Neoptolemos nach dem Abtreten des Odysseus sich nach ihm umkehrt und ihm seine Aufmerksamkeit schenkt. Bei Sophocles begegnet uns kein anderer Fall der Art. Bei Aeschylus ist das erste Auftreten der Erinyen in den Eum. von ganz eigenthümlicher Beschaffenheit und gehört nicht hieher, weil der Chor nicht von der Bühne in die Orchestra niedersteigt, sondern nachher in gewöhnlicher Weise in die Orchestra kommt. Im Prom. tritt der Chor der Okeaniden auf Flügelwagen, die über der Bühne schweben, auf und steigt mit V. 283 in die Orchestra nieder. Bemerkenswerth ist, dass in den Hiketiden der Chor, welcher in der Orchestra aufgetreten ist, auf die Bühne steigt, um sich schutzflehend an den Altären der Götter niederzusetzen (vgl. V. 189 *πάγον προσίζειν τῶνδ' ἀγωνίων θεῶν*, 207 *θέλοιμ' ἂν ἤδη σοὶ πέλας θρόνους ἔχειν*). V. 506 fordert der König den Chor auf die Zweige, die er in der Hand hält, an den Altären der Götter niederzulegen und verweist ihn mit den Worten *λευρὸν κατ' ἄλσος νῦν ἐπιστρέφου τόδε* wieder in die Orchestra zurück, wo das Stasimon 524 ff. gesungen wird. Die Altäre der Götter konnten eben sowohl der Scenerie wegen, da sie bei dem darauf folgenden Stücke wieder entfernt werden mussten, als auch der Natur der Sache nach nur auf der Bühne stehen. Auch im Oedipus Tyr. sitzt die Schaar der hilfeflehenden Kinder und greisen Priester auf der Bühne an dem Altare, an welchem sie die Zweige niedergelegt haben. Bei dem Abtreten nehmen sie die Zweige mit fort (V. 143). Hiernach müssen wir uns in der vielfach behandelten Frage, wie der Chor in den Hiketiden des Euripides auftrete, nach V. 93

μητέρα γεραιὰν βωμίαν ἐφημένην
ξένους θ' ὁμοῦ γυναῖκας

und V. 102 *ἱκεσίοις δὲ σὺν κλάδοις*
φρουροῦσί μ', ὡς δέδορκας, ἐν κύκλῳ, τέκνον

durchaus dafür entscheiden, d a s s d e r C h o r d e r S c h u t z f l e h e n d e n i m A n f a n g s i c h a u f d e r B ü h n e b e f i n d e t. Die Aufforderung des Theseus V. 359,

ἀλλ' ὦ γεραιαί, σέμν' ἀφαιρεῖτε στέφη | μητρός

genügt, um das Hinabziehen des Chors in die Orchestra zu motivieren. Im Orestes des Euripides haben die Worte des auftretenden Chors V. 140

σῖγα σῖγα λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης τίθετε, μὴ κτυπεῖτ'.

ihre volle Bedeutung, wenn der Chor unmittelbar bei dem Ruhebette des Orestes vorübergeht. Die Worte der Elektra aber

ἀποπρὸ βᾶτ' ἐκεῖσ', ἀποπρό μοι κοίτας

b e w e i s e n v o l l e n d s, d a s s d e r C h o r v o n d e r B ü h n e a u s i n d i e O r c h e s t r a t r i t t, indem er der Aufforderung der Elektra nachkommt (*ἰδοὺ πείθομαι*). Sonst habe ich keine Beispiele bei den Tragikern gefunden. Von Aristophanes kenne ich ausser der fraglichen Parados der Frösche kein Stück, in welchem der gesammte Chor von An-

fang an sich auf der Bühne befindet. In der Lysistrata tritt nach der mit Unrecht bestrittenen Bemerkung des Schol. zu V. 321 der Chor der Frauen auf der Bühne auf (*εἰσερχομένων ἄνωθεν*), während der Chor der Männer durch die Orchestra herankommt. V. 1042 zieht der Chor der Frauen von der Bühne in die Orchestra hinunter (*ἀλλὰ κοινῇ συσταλέντες κτλ.*). In dem Frieden steigt der Chor, wie Enger im Rh. Mus. IV S. 572 nachgewiesen hat, bei V. 428 aus der Orchestra auf die Bühne und wird mit V. 551 ff. wieder in die Orchestra zurückgewiesen. —

Mit dem Nachweise, dass in der Parodos der Frösche der Chor auf der Bühne auftrete, löst sich eine Schwierigkeit, welche auf keine andere Weise aufgehoben werden kann. V. 414 geben die Handschriften:

Ξανθ. ἐγὼ δ' ἀεί πως φιλακόλουθός εἰμι καὶ μετ' αὐτῆς
παίζων χορεύειν βούλομαι. Διον. κἄγωγε πρός.

Man hat diese Personenbezeichnung auf die mannigfaltigste Weise geändert. Auch dem Schol. des Rav., welcher zu *κἄγωγε πρός* bemerkt: *τινὲς τοῦτο τοῦ Διονύσου φασὶ μεταξὺ παρεμβάλλοντος λέγειν* lag eine andere Vertheilung der Verse vor, wohl diejenige, welche Bergk herstellen will: fortasse choro sunt tribuendi; denn wenn Dindorf dazu sagt: ex quo colligi potest in libro scholiastae non Dionysi sed Xanthiae personam notatam fuisse, so verstehe ich nicht wie sich dann der Scholiast *μεταξὺ παρεμβάλλοντος* ausdrücken konnte. Doch das mag sein wie es will, dem Chore oder einem Theile des Chors — Kock will die Verse zwei Jünglingen aus dem Chore geben — können die Verse schon desshalb nicht gehören, weil Dionysos und Xanthias nicht erst mit V. 431 hervortreten, sondern durch das gleiche Versmass wie durch die Conjunction *οὖν* uns zu erkennen geben, dass sie bei dem vorhergehenden gemeinsamen (*κοινῇ* V. 416) Spottliede mitgesungen haben. Meineke hat die frühere Ordnung Dindorfs im Texte, wornach *κἄγωγε πρός* dem Xanthias, das vorhergehende dem Dionysos gehört. Fritzsche hat gar die Worte *ἐγὼ δὲ — βούλομαι* dem Daduchen zugetheilt. Dass hier die handschriftliche Personenbezeichnung richtig ist, hat E. von Leutsch in der trefflichen Abhandlung über Aristophanes Frösche in Philol. Suppl. I S. 137 unwiderleglich dargethan: die Worte *φιλακόλουθος* und *ἀεί πως* haben nur im Munde des Dieners (*ἀκόλουθος*, pedisequus) einen Sinn. Uebrigens erinnert *φιλακόλουθος* auch an die specielle Bedeutung von *ἀκόλουθος* bei den Mysterien, welche man aus der Inschrift Corp. Inscr. Gr. I n. 71 b. *τοῖσι μύστησιν καὶ τοῖς ἐπόπτῃσιν καὶ τοῖς ἀκολούθοισιν καὶ [δούλ] οισιν* erkennt. Wenn aber Leutsch weiter noch der Ansicht ist, dass durch das Metrum eine Lücke angezeigt sei und auch hier wie V. 431—33 die voraus vom Chore gebrauchte metrische Form beibehalten werden müsse, so kann ich durchaus nicht beistimmen: an der anderen Stelle wird, wie ich schon bemerkt habe, die vorausgehende Form natürlicher Weise beibehalten, weil Dionysos vorher selbst mitgesungen hat; hier ist dies nicht der Fall und das passende Metrum für die Zwischenrede des erst hervortretenden Xanthias ist wie V. 337 ff. der jambische Trimeter. Die Annahme einer Responsion zwischen diesen beiden Versen und V. 444—47 und die Herstellung dieser Responsion durch die gewalt-

samsten Mittel (Fritzsche *φιλακόλουθός τις ὢν μετ᾽ αὐτῆς . . πρὸς δὲ κἂν ἔγωγε*, Dindorf *κἄγωγε προσχορεύσω* und V. 444 ff. *κόραισιν εἶμι . . καὶ φέγγος ἱερὸν οἴσω*) ist nicht nur unmethodisch, sondern auch schon desshalb unstatthaft, weil die Gleichheit der entsprechenden Personen (Fritzsche: Priester — Priester, Dindorf: Xanthias und Dioysos — Dionysos), wie wir gesehen haben, unmöglich hergestellt werden kann. Natürlich, einfach und gewiss richtig ist allein die Annahme von Beck, welcher *μετ᾽ αὐτῆς* als beigeschriebene Erklärung tilgt und dadurch zwei Trimeter gewinnt. Ich bemerke noch, dass Xanthias bei dieser Gelegenheit sein Bündel abwirft, welches er V. 437 zu seinem grossen Aerger wieder aufnehmen muss. Es schliessen sich also hier Xanthias und Dionysos dem Chore an: wäre dieser in der Orchestra, so müssten jene in die Orchestra hinabtreten; das ist an und für sich misslich und widerspricht den Worten des Chors 434 ff., nach denen Dionysos ohne unterdessen weiter gegangen zu sein sich unmittelbar an der Thüre des Pluton befindet (*ἴσθ᾽ ἐπ᾽ αὐτὴν τὴν θύραν ἀφιγμένος*). Um diesen Widerspruch zu beseitigen muss Enger (a. O. S. 810) annehmen, Dionysos sage für sich mit Bezug auf das vorhergehende *Ἴακχε φιλοχορευτά* des Chors, als ob ihm dies gelte, *ἐγὼ δ᾽ ἀεί πως φιλακόλουθός εἰμι* und nachdem er beim Erscheinen des Chors seitwärts getreten, folge er alsdann der Marschbewegung des Chors auf der Orchestra seinerseits auf der Bühne, als ob er mit dem Chore zugleich die Procession mitmache, wesshalb es auch *ἀεί πως* heisse. Damit wäre der ganze Scherz verdorben; dem Xanthias, welcher von der reizenden *συμπαίστρια* gehört hat, ist es um ein wirkliches *ἀκολουθεῖν* zu thun oder, richtiger gesagt, der Dichter, welcher das Hervortreten des Dionysos und Xanthias (vgl. V. 315 *ἠρεμεὶ πτήξαντες*) motivieren will, darf ein derartiges Motiv nicht in blossen Worten bestehen lassen. Die Schwierigkeit also fällt weg, wenn der Chor auf der Bühne steht Dionysos und Xanthias treten aus ihrem Versteck hervor, schliessen sich dem Chor an und betheiligen sich bei dem folgenden Spottgesange.

Nicht ohne besonderen Grund wird ein Dichter von dem herkömmlichen Gebrauche den Chor in der Orchestra auftreten zu lassen abgewichen sein. In den Fröschen musste schon die scenische Darstellung eine solche Unregelmässigkeit fordern, wenn anders irgend etwas der Illusion zu Liebe geschehen sollte. Freilich gehört die Scenerie der Frösche zu den Fragen, über die sich sehr viel vermuthen, aber nichts bestimmtes sagen lässt. Nur ein Punkt, glaube ich, kann dem Venediger Scholion zu V. 297 *φαίνονται δὲ οὐκ εἶναι ἐπὶ τοῦ λογείου, ἀλλ᾽ ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας, ἐν ᾗ ὁ Διόνυσος ἐνέβη καὶ ὁ πλοῦς ἐπετελεῖτο* und den verschiedenen Vermuthungen über die Darstellung des Acherusischen Sees gegenüber aus den V. 180 ff. festgestellt werden. Diese lauten:

Διον. χωρῶμεν ἐπὶ τὸ πλοῖον. Χαρ. ὠόπ, παραβαλοῦ.
Διον. τουτὶ τί ἐστι; Ξανθ. τοῦτο; λίμνη. Διον. νὴ Δία,
αὕτη 'στὶν ἣν ἔφραζε καὶ πλοῖόν γ᾽ ὁρῶ.

Die Vertheilung der Worte an die einzelnen Personen darf als ausgemacht gelten. Meineke wirft mit Hamaker den ersten Vers als Interpolation aus. Allerdings kann es auffallen, dass Dionysos sagt *χωρῶμεν ἐπὶ τὸ πλοῖον* und dann den Acherusischen

See nicht erkennt. Allein man muss die Stelle recht verstehen. Der Acherusische See ist durch eine Dekoration vorgestellt und Dionysos muss sich von seinem klügeren Diener erst belehren lassen, dass dieses Gemälde den Acheron bedeuten solle. Diese Dekoration konnte kaum anderswo als an einer Periakte angebracht sein und so war die ganze scenische Ausstattung durch die einfachsten Mittel zu bewerkstelligen (vgl. G. Hermann de re scenica in Aesch. Orest. p. 4). Das Venediger Scholion zu V. 180 gibt an: *ἐνταῦθα δὲ τοῦ πλοίου ὀφθέντος ἠλλοιῶσθαι χρὴ τὴν σκηνὴν καὶ εἶναι κατὰ τὴν Ἀχερουσίαν λίμνην τὸν τόπον ἐπὶ τοῦ λογείου ἢ ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας, μηδέπω δὲ ἐν Ἅιδου,* augenscheinlich nur eine nach Gutdünken gemachte Bemerkung; das Ravenner zu V. 274 *μεταβέβληται ἡ σκηνὴ καὶ γέγονεν ὑπόγειος.* Von den neueren nehmen die einen eine doppelte, die anderen eine einmalige (Schönborn Sk. d. Hell. S. 351) oder auch gar keine (Genelli S. 266 ff.) Scenenveränderung an. Eine einmalige Scenenveränderung und zwar diejenige, welche das Ravenner Scholion angibt, ist unbedingt nothwendig, da die Ober- und die Unterwelt nicht auf derselben Dekoration angebracht sein kann, die Personen aber auf der Bühne, nicht in der Orchestra auftreten. Wenn V. 139 von dem winzig kleinen Kahne des Charon die Rede ist und der Diener Xanthias nicht mitfahren darf, so können wir überzeugt sein, dass die Kleinheit des Kahnes in der Bühneneinrichtung ihren Grund hatte, was der Dichter zu artigen Scherzen benützt hat (vgl. V. 300). Es ist gar nicht daran zu denken, dass, wie Meineke zu V. 182 vermuthet, der Todte, von dem keine Rede mehr ist, wieder zum Vorschein komme und mit übergesetzt werde. Beachten wir noch, dass Xanthias im Kreise herumlaufen muss (*περιθρέξει . . κύκλῳ* V. 193), so dürfen wir vielleicht annehmen, dass der Kahn des Charon mit der Periakte in Verbindung stand und durch die Periakte umgedreht wurde. Auf diese Weise ergibt sich eine ganz einfache Scenerie: Dionysos und Xanthias treten rechts auf; denn sie kommen zur See an [1]). An der Mittelthüre ist die Wohnung des Herakles angebracht. Von da ziehen sie weiter und erblicken an der linken Periakte den Acherusischen See; zugleich kommt durch eine leichte Bewegung der Periakte der Kahn des Charon zum Vorschein. Während der Umdrehung der Periakte geht die Verwandlung der Fonddekoration vor sich, so dass nach Vollendung der Drehung Dionysos auf dem Kahne des Charon in der That in der Unterwelt anlangt. Die Dekoration des Acherusischen Sees bleibt an der linken Periakte, da dieser zur Umgebung des Hades gehört.

Ein zweiter Grund für das Auftreten des Chors auf der Bühne lag in der Darstellung eines Jakchoszuges. Die Worte V. 350 *σὺ δὲ λαμπάδι φέγγων προβάδην ἔξαγ' ἐπ' ἀνθηρὸν ἕλειον δάπεδον χοροποιὸν μάκαρ ἥβαν* und V. 372 *χώρει νῦν πᾶς ἀνδρείως εἰς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους λειμώνων κτλ.* schweben vollkommen in der Luft,

---

[1]) V. 48 ist von Enger a. O. S. 299 richtiger als von Kock erklärt. Dionysos antwortet auf die Frage des Herakles, ohne auf den Zusammenhang, welchen die Frage im Sinne des Herakles mit dem sonderbaren Kostüme des Dionysos hat, Rücksicht zu nehmen, weil er die Sache von ihrem Anfang an erzählen will und über das Kostüm zuletzt die Erklärung abzugeben gedenkt.

wenn nicht ein wirklicher Marsch stattfindet und ein Ziel des Marsches vor Augen schwebt. Als Ziel kann aber nicht der Ort betrachtet werden, an welchem man schon ist oder von dem man herkommt. Die Eingeweihten wohnen nach den Worten des Herakles V. 162 ganz nah am Wege an den Pforten des Pluton (*ἐπὶ ταῖσι τοῦ Πλούτωνος οἰκοῦσιν θύραις*); der Palast des Pluton aber ist auf der Bühne: die Mysten kommen also aus einer Seitenthüre heraus — die andere Seitenthüre stellte den Eingang in eine Garküche vor —, ziehen von V. 372 an auf der Bühne umher und gelangen zuletzt in dem *μυστικὸς σηκὸς* oder *ἀνάκτορον*, wo die Orgien der Musen zu schauen sind (V. 356), d. h. in der Orchestra an.

Die Mysten treten auf unter Flötenmusik (V. 154), von welcher das Jakchoslied V. 325—353 begleitet wird, mit Myrten bekränzt (V. 156, 328) und Fackeln tragend (V. 313, 340). In Betreff der letzteren bemerkt M. Herm. Ed. Meier opusc. acad. vol. I p. 21: chorus in orchestram mox introiturus ex longinquo percipitur, quem mystarum esse chorum spectatores iam tum (v. 313) possunt percipere ex late splendente facum arcanarum lumine, quas chorus usque ad exitum fabulae (cfr. v. 1524 sqq.) tenet. Können wir glauben, dass der Chor bis zum Schlusse des Stückes brennende Fackeln in der Hand gehalten habe? Eher lässt sich vermuthen, dass nur die Frauen brennende Fackeln trugen und wieder mit sich fortnahmen, so dass diese bei der weiteren Aufführung keine Störung mehr verursachten. Da aber die Worte *φαίνετε τοίνυν ὑμεῖς τούτῳ λαμπάδας ἱεράς* auf einen Gebrauch von Fackeln hinweisen, so muss man glaube ich annehmen, dass wie die Komödie des Aristophanes alles karikierte, auch die Fackeln des Mystenchores nur die Karikatur von Fackeln d. h. gemalte Fackeln waren, welche der Chor, wie sonst Stäbe oder Zweige, bei Seite legen und zu gelegener Zeit wieder aufnehmen konnte. Eine Andeutung dessen nach der Weise des Aristophanes kann man in dem V. 340 finden, dessen Text und Sinn freilich noch gar nicht feststeht. In den Handschriften steht:

ἔγειρε φλογέας λαμπάδας ἐν χερσὶ γὰρ ἥκει τινάσσων.

Die Herstellung der Responsion verlangt, dass entweder *γὰρ ἥκει* oder *τινάσσων* ausgeworfen werde. Allerdings meint Fritzsche lieber im entsprechenden Verse der Strophe eine Lücke annehmen zu müssen und setzt dort nach *ναίων* mit einer geringeren Handschrift *Ἴακχε* ein, hier aber schreibt er: *ἔγειρε· φλογέας λαμπάδας ἐν χερσὶ γὰρ ἥκει τινάσσων.* Allein wenn Fritzsche dazu bemerkt „in collocatione particulae *γάρ* poetis frequente non est haerendum“, so ist jetzt als Regel festgestellt, dass *γάρ* wie *δέ* nur dann an vierter oder fünfter Stelle stehen kann, wenn die vorausgehenden Wörter sich zu einem einzigen Begriffe oder einem einheitlichen Satzgliede vereinigen (vgl. z. B. Burgard Quaest. gramm. Aeschyl. p. 67 sqq.). Schon desshalb also kann die Annahme von Fritzsche nicht für richtig gelten, wenn auch von Seite des Sinnes oder des Versmasses nichts dagegen einzuwenden wäre. In der herkömmlichen Verbindung vollends *ἔγειρε φλογέας λαμπάδας. ἐν χερσὶ γὰρ ἥκεις τινάσσων* entbehrt *τινάσσων* des nöthigen Objects. Wir finden also auch hier wie oben bei der Behandlung von V. 414, dass die Annahme eines Glossems, einer erklärenden Beischrift, die

in den Text gerieth, nicht die Annahme einer Lücke begründet sei [1]) Muss nun entweder *γὰρ ἥκει* oder *τινάσσων* dem Metrum weichen, so dürfte auf den ersten Anblick *τινάσσων*, welches schon von Triclinius der Responsion halber ausgeworfen worden ist, als ein mit Rücksicht auf V. 328 gemachter Zusatz erscheinen, wie Bergk schreibt: *τινάσσων* manifestum glossema, additum ad insolentiorem accusativi usum explicandum, de quo vid. Bernhardy Syntax. L. Gr. p. 119. Allein die von Bernhardy aus älteren Schriftstellern angeführten Beispiele sind entweder ganz verschiedener Art wie Soph. Trach. 1062, Ar. Nub. 278 oder corrupt wie Eur. Bacch. 235, wo Badham *εὔοσμον κόμην* in *εὐόσμοις κομῶν* emendiert hat. Eine andere Construction der Worte aber ist nicht möglich. Mit Nothwendigkeit werden wir auf die Annahme von Hermann (El. d. metr. p. 501) hingewiesen, welcher *γὰρ ἥκει* als Glossem streicht. Die Veranlassung zu dem Zusatze *γὰρ ἥκει* lag darin, dass man *ἔγειρε φλογέας λαμπάδας* für sich nahm und als eine an den Chor gerichtete Ermunterung betrachtete und dann zu *ἐν χερσὶ τινάσσων νυκτέρου τελετῆς φωσφόρος ἀστήρ* ein verb. finit. brauchte. Was heisst aber

ἔγειρε φλογέας λαμπάδας ἐν χερσὶ τινάσσων

und an wen ist die Aufforderung gerichtet? Mit Recht bemerkt Kock, dass die Bitte des Chors, der Gott möge das Licht der Fackeln zu dem nächtlichen Festzuge erwecken (vgl. Xenoph. Symp. 2, 24 *ὁ οἶνος τὰς φιλοφροσύνας ὥσπερ ἔλαιον φλόγα ἐγείρει*, Aesch. Ag. 299, Eubul. fr. 75, 7) keinen Sinn habe, da die Fackeln nach V. 512 längst brennen. Kock vermuthet *ἔπειγε*. Das Räthsel löst sich durch die Bemerkung, dass *ἔγειρε φλογέας* zusammengehört („fache zu heller Flamme an") und *ἐν χερσὶ τινάσσων* in causalem Verhältniss zu *ἔγειρε φλογέας* steht; denn durch das Schütteln der Fackel wird das Licht zu flackernder und funkelnder Flamme angefacht. Hiernach erweist sich die von Fritzsche und Kock aufgenommene gewaltsame Aenderung von Hermann in V. 344 *φλέγεται δὴ φλογὶ λειμών* (für *φλογὶ φέγγεται δὲ λειμών*) als unrichtig; denn nicht erglänzt schon (*δή*) von heller Flamme die Au, sondern das wird geschehen, wenn Jakchos erscheint und das helle Aufleuchten der Fackeln veranlasst. Der Chor aber schildert die blosse Folge (*δέ*) ohne Rücksicht auf die Zeit. Es entspricht also der *ἀνακλώμενος* einem jonischen Dimeter und wie hier und in V. 347 (*χρονίους τ' ἐτῶν παλαιῶν ἐνιαυτοὺς = στέφανον μύρτων, θρασεῖ δ' ἐγ-*) die Herstellung einer vollständigen Responsion unstatthaft und unmöglich ist, so muss auch die Responsion von V. 336 *ὁσίοις μύσταις χορείαν* mit V. 353 *χοροποιὸν μάκαρ ἥβαν* als genügend erachtet werden. Die Ansicht von Fritzsche, welcher in dem Schol. einen Anhaltspunkt für die Annahme eines Glos-

[1]) Nicht anders steht es bei V. 897, wo Dindorf gewiss das richtige gesehen hat, wenn es auch bei Fritzsche heisst: nempe qui hic *ἐμμέλειαν* deleverit, eum critici officio functum esse negat criticorum facile princeps Hermannus. Wer darf annehmen, dass zufällig an derselben Stelle der Antistrophe, wo in der Strophe das Wort *ἐμμέλειαν* sich als überflüssig herausstellt und nur nach bedenklichen Correkturen sich dem Sinne fügt, ein Ausfall stattgefunden habe, während der Sinn eine Ergänzung nicht nur nicht fordert, sondern kaum verträgt?

sems erblickt, ist von Enger (a. O. S 312) zurückgewiesen worden. Mit Recht hat dagegen Fritzsche Anstoss genommen an der Verbindung von *ἁγνὰν ἱερὰν*, hat aber nicht gesehen, dass das eine Epitheton, *ἁγνᾶν* geschrieben, zu *Χαρίτων* gehöre, wie bereits E. v. Leutsch im Philol. XXIV S. 82 bemerkt und begründet hat (*χαρίτων πλεῖστον ἔχουσαν μέρος ἁγνᾶν, ἱερὰν ὁσίοις μύσταις χορείαν*). Ich meine also, dass jener Vers eine scherzhafte Motivierung des todten und bewegungslosen Lichtes der Fackeln enthalten könne. Wie dem auch immer sei, mit Sicherheit kann ein anderer Punkt aus der Vergleichung unserer Stelle mit dem analogen Inhalte der Strophe gefolgert werden. Jakchos wird angerufen als der lichtbringende Stern (*φωσφόρος ἀστήρ* vgl. Aristid. I p. 422 ed. Dind. *τὰς φωσφόρους νύκτας*); er ist es, wenn er die Fackel schüttelnd und so Licht ausstrahlend erscheint, wie er bei Sophokles Ant. 1146 als Reigenführer der Feuerhauchenden Sterne (*πῦρ πνεόντων χοράγ' ἄστρων*) d. h. der Fackelschwingenden Mysten bezeichnet wird. Durch sein Beispiel soll er die Mysten zu gleichem Thun veranlassen. Ebenso wird Jakchos in der Strophe gebeten, er möge erscheinen und durch das Schütteln des Myrtenkranzes und das Stampfen mit dem Fusse dem mit dem Myrtenkranze geschmückten und reigenfrohen Chore das Zeichen zum Tanze geben. Der Inhalt drückt also die sehnsuchtsvolle Erwartung des Gottes aus, welcher bacchische Begeisterung bringen und den Reigen führen soll. Daraus folgt, dass das Chorlied nicht von Tanz, sondern nur, wie bereits gesagt, von Flötenmusik und wie sich aus V. 157 *καὶ κρότον χειρῶν πολὺν* entnehmen lässt, von zeitweiligem Händeklatschen begleitet war. Die Worte *χώρει* V. 372 und *ἔμβα* V. 377 zeigen, dass man auch bei dem Vortrag der folgenden Chorgesänge keinen eigentlichen Tanz, sondern nur eine *κίνησις ἐμβατήριος* vorauszusetzen hat (V. 396 *τὸν ξυνέμπορον τῆσδε τῆς χορείας*). Für den Tanz eines grösseren Chores war eben die Bühne nicht geeignet [1]).

Wir haben von einer Karikatur gesprochen: jeden Gedanken der Art werden die-

---

[1]) Tanz von einzelnen Personen fand besonders in Stücken des Euripides z. B. in den Phoen. und im Orestes auch auf der Bühne statt. Ein Irrthum scheint bei der sonst trefflichen Erklärung, welche Fritzsche von V. 849

ὦ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονῳδίας

gegeben hat, obzuwalten. Fritzsche hat gesehen, dass *Κρητικὰς* sich nicht auf Stücke, in denen kretische Personen auftreten, sondern auf die Verbindung der Monodieen mit hyporchemartigem Tanz beziehe (vgl. Eccl. 1165 *κρητικῶς οὖν τὼ πόδε καὶ σὺ κίνει*). Wenn aber Fritzsche dabei mit anderen nach Lucian de salt c. 30 *πάλαι μὲν γὰρ αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο, εἶτ' ἐπειδὴ κινουμένων τὸ ἆσθμα τὴν ᾠδὴν ἐπετάραττεν, ἄμεινον ἔδοξεν ἄλλους αὐτοῖς ἐπᾴδειν* annimmt, dass bei den tragischen Chorgesängen immer der eine Theil tanzte, der andere sang, so hat man bereits bemerkt, dass gerade *αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο* sich auf die Chortänze der alten Tragödie bezieht, während mit *κινουμένων τὸ ἆσθμα κτέ.* die zur Zeit des Kaisers Augustus aufgekommene Pantomimik gemeint ist (vgl. c. 34 *οὐ πάλαι ἀρξαμένη ἐς τοσοῦτον κάλλος ἐπιδεδόναι, ἀλλὰ κατὰ τὸν Σεβαστὸν μάλιστα*). Aristophanes tadelt vielmehr den mimischen, leidenschaftlichen und an das Komische streifenden Tanz eines einzelnen Schauspielers auf der Bühne (*μονῳδίας*), wo man bis dahin nur Ruhe, Ernst und Würde zu sehen gewohnt war.

jenigen abwehren, welche in unserer Parodos eine sehr ernsthafte Nachahmung der Eleusinischen Feier erblicken die gemacht sei, nm den Athenern einen Ersatz für die in der Kriegszeit lange entbehrten Elensinischen Festgebräuche oder eine liebe Erinnerung an den vor kurzem von Alcibiades zur grossen Freude des Volkes veranstalteten Jakchoszug (Plut. Alc. 34) zu bieten. So heisst es bei Meier (a. O. p. 22): quaerentibus cur poeta in hac fabula choro mystarum Jacchum deducentium usus sit, duae fere rationes apparent. Primum enim illud fortasse Aeschyli causa fecerit, cuius de tragoedia merita in hac fabula nobilitantur; namque Aeschylus non solum pago Eleusinius erat, sed etiam Eleusinia sacra vehementer colebat, unde Aristophanes in hac fabula v. 892 precantem eum facit: *Δήμητερ ἡ θρέψασα τὴν ἐμὴν φρένα.* Dein quae brevi tempore ante editam hanc fabulam erat habita Jacchi deductio, adeo Atheniensibus accepta fuit, ut videri posset iucundum iis fore illam in memoriam redire.. Die erste Vermuthung entbehrt vollkommen des Grundes: die Verdienste des Aeschylus nnd die Nachahmnng der Mysterien stehen in keiner Beziehung. Die Veranlassung zu diesem Mystenchore hängt mit der ganzen äusseren Anlage des Stückes zusammen. Ueberall in unserem Stücke begegnen wir Parodieen Euripideischer Stücke und Verse: so erinnert auch die Erfindung, dass Dionysos im Kostüme des Herakles in die Unterwelt geht, lebhaft an den *Ἡρακλῆς μαινόμενος* des Euripides und zu V. 564 *καὶ τὸ ξίφος γ' ἐσπᾶτο μαίνεσθαι δοκῶν* bemerkt der Schol. *καὶ παρ' Εὐριπίδῃ μαινόμενος Ἡρακλῆς καὶ σπῶν τὸ ξίφος. πρὸς τοῦτο οὖν παίζει.* Warum aber kann Herakles dem Dionysos vorhersagen, dass er die Eingeweihten in der Unterwelt sehen werde (V. 154)? Weil er sie selbst gesehen nach Eur. Herc. fur. 613:

τὰ μυστῶν δ' ὄργι' εὐτύχησ' ἰδών.

Hier also haben wir den Anstoss zu der sinnigen Erfindung des Aristophanes zu suchen. Welche Nebenabsicht den Dichter leitete, wissen wir nicht. Dass er aber die Sache nicht so ernsthaft gemeint habe, deutet er uns selbst an, wenn anders der V. 320

ᾄδουσι γοῦν τὸν Ἴακχον ὅνπερ Διαγόρας

den Sinn hat, welchen ich ihm beilegen zu müssen glanbe. Dieser Vers war schon den alten Erklärern nicht recht verständlich; manche dachten an den Diagoras, welcher anderswo wegen seiner Körpergrösse aufgezogen werde; andere wollten gar *δι' ἀγορᾶς* lesen: *ὡς Ἀπολλόδωρος ὁ Ταρσεὺς καί φασιν Ἴακχον λέγειν ὃν ᾄδουσιν ἐξ ἄστεως διὰ τῆς ἀγορᾶς ἐξιόντες εἰς Ἐλευσῖνα;* diejenigen aber, welche an den bekannten Diagoras von Melos dachten, warfen die Frage anf, warum dieser hier genannt werde: *καὶ ὁ μὲν Ἀρίσταρχος Διαγόρου νῦν μνημονεύειν φησὶν οὐχ ὡς ᾄδοντος αὐτοῦ τοὺς θεοὺς, ἀλλ' ἐν εἰρωνείᾳ κειμένου τοῦ λόγου, ἀντὶ τοῦ χλευάζοντος, ἐξορχουμένου. ἀνακινεῖ οὖν τοὺς Ἀθηναίους ὁ κωμικός· ὅθεν καὶ οἱ Ἀθηναῖοι ὡς διαχλευάζοντος τοὺς θεοὺς καταψηφισάμενοι ἀνεκήρυξαν τῷ μὲν ἀναιρήσοντι ἀργυρίου τάλαντον, τῷ δὲ ζῶντα κομίσαντι δύο κτἑ.* Uns kann es nicht zweifelhaft sein, dass hier Diagoras „der Atheist“ gemeint sei, von welchem es in dem Schol. zu Av. 1073 *ἢν ἀποκτείνῃ τις ὑμῶν Διαγόραν τὸν Μήλιον, λαμβάνειν τάλαντον ἤν τε τῶν τυράννων τίς τινα τῶν τεθνηκότων ἀποκτείνῃ,*

τάλαντον λαμβάνειν heisst: *τὰ μυστήρια ηὐτέλιζεν ὡς πολλοὺς ἐκτρέπειν τῆς τελετῆς* und welcher in seinen *Φρύγιοι λόγοι* die Mysterien profaniert hatte (*ἐξορχησόμενον τὰ παρ' Ἀθηναίοις μυστήρια* Tatian or. a. Graec c. 44 p 96 ed. Worth). Dieser Diagoras aber lebte nach dem Schol. zu u. St. *κατὰ Σιμωνίδην καὶ Πίνδαρον* und *ἤκμαζε οη' ὀλυμπιάδι* nach Suid. unter *Διαγόρας*. Die Richtigkeit dieser Angaben hat Fritzsche erwiesen. War aber Diagoras zur Zeit der Aufführung der Frösche wie der Vögel todt, so kann der Scherz oder Spott *ὅνπερ Διαγόρας* nicht auf Diagoras berechnet sein. Die Meinung des Schol., dass der Dichter die Athener gegen Diagoras aufstacheln wollte, worauf auch dessen Verurtheilung erfolgt sei, ist eine unmögliche Erklärung, welche übrigens nicht mehr dem Aristarch anzugehören scheint. Die neueren Erklärer gehen hierüber leicht hinweg; Fritzsche bemerkt: Diagoram si in Nubibus Avibusque memorare per aetatem licuit, licuit profecto etiam in Ranis. Aber in den beiden Fällen steht die Sache ganz anders. In den Vögeln liegt eine besondere Anzüglichkeit darin, dass ein Preis auf die Tödtung eines Todten gesetzt wird, in den Wolken V. 830 heisst Sokrates *ὁ Μήλιος*, um den Sokrates als einen zu bezeichnen, der die alten Götter aus ihren Himmeln werfe (*ὁ Διαγόρας ἔγραψε τοὺς καλουμένους ἀποπυργίζοντας λόγους, ἀναχώρησιν αὐτοῦ καὶ ἔκπτωσιν ἔχοντας τῆς περὶ θεῶν δόξης* Suid. unter *ἀποπυργίζοντες* u. a.). Zu *ὅνπερ Διαγόρας* ist natürlich *ᾖδει* zu ergänzen; den Sinn der Worte aber kann ich nur in einem Scherz auf die eigene Nachbildung der Mysterien erkennen. Wir wissen, wie empfindlich die Athener in diesem Punkte waren, und wissen aus Arist. Eth. Nikom. III 2, dass Aeschylus eine Anklage zu bestehen hatte, weil er aus den Mysterien manches auf die Bühne gebracht und dadurch entweiht zu haben schien. Aristophanes tröstet im voraus sein Publikum damit, dass er nicht die eigentlichen heiligen Mysterien, sondern die profanen Mysterien eines Diagoras nachahme d. h. dass er nur mit ganz äusserlichen Dingen und unbedeutenden Gebräuchen, in denen das eigentliche Wesen der Mysterien nicht zu suchen sei, harmloses Spiel treibe.

Diese Andeutung des Dichters bietet uns einen Anhaltspunkt für die Bestimmung des Verhältnisses, in welchem die Nachahmung zu den wirklichen Mysterien steht. Am besten lässt sich dieses Verhältniss aus den Gesängen V. 372—393 erkennen. In den zwei letzten Systemen 384 ff. wird Demeter angerufen, sie möge ihren Chor schützen und den ganzen Tag ungestört scherzen und tanzen lassen. Die Worte

καὶ σῷζε τὸν σαυτῆς χορὸν
καί μ' ἀσφαλῶς πανήμερον
παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι κτέ.

sind so gewendet, dass sie auch für die Mysterien passen; der eigentliche Inhalt und die eigentliche Absicht aber gibt sich in

παίσαντα καὶ σκώψαντα νικήσαντα ταινιοῦσθαι

zu erkennen: der Chor wünscht sich den Sieg scheinbar in den Eleusinischen Agonen (vgl Meursius c. 27, Mommsen Heortologie S. 229), in Wirklichkeit in dem scenischen Agon (vgl. Av. 445); der Kranz war die gewöhnliche Auszeichnung des

siegreichen Dichters und Choregen. Noch deutlicher tritt die Wirklichkeit an die Stelle der Illusion in V. 377 ff.

ἀλλ' ἔμβα χὤπως ἀρεῖς
τὴν σώτειραν γενναίως
τῇ φωνῇ μολπάζων,
ἣ τὴν χώραν
σῴζειν φήσ' ἐς τὰς ὥρας
κἂν Θωρυκίων μὴ βούληται.

Man hat gestritten, welche Göttin unter *σώτειρα* verstanden werde. Der Scholiast denkt an Athena: *ἔστιν Ἀθήνησι Ἀθηνᾶ σώτειρα λεγομένη ᾗ καὶ θύουσιν.* Spanheim deutete trotz V. 382 f., wo erst Demeter ausdrücklich angerufen wird, den Namen auf Demeter; die Inschrift einer Münze *Κόρη σώτειρα Κυζικηνῶν* galt ihm desshalb nicht als Gegenbeweis, weil auf anderen Münzen Demeter als Soteira bezeichnet werde. Fritzsche de carm. myst. p. 74 hat aus Aristot. rhet. III 18 und Paus. III 13, 2 *Λακεδαιμονίοις δὲ ἀπαντικρὺ τῆς Ὀλυμπίας Ἀφροδίτης ἐστὶ ναὸς Κόρης σωτείρας* (vgl. VIII 31, 1 *τὴν Κόρην δὲ Σώτειραν καλοῦσιν οἱ Ἀρκάδες*) erwiesen, dass an Kore, nicht an Demeter zu denken sei. Wenn aber Fritzsche in Rücksicht auf die Münzen, auf welchen Demeter *σώτειρα* heisst, bemerkt „Ceres sicubi *σώτειρα* dicitur, dicitur ob Proserpinam", so ist das gewiss unrichtig; *σώτειρα* „Schutzpatronin" ist ein allgemeiner Name und an verschiedenen Stellen konnte eine verschiedene Göttin als *σώτειρα* betrachtet und bezeichnet werden (vgl. Paus. I 40 2 *ἄγαλμα χαλκοῦν Ἀρτέμιδος ἐπίκλησιν Σωτείρας*), wenn gleich die Erklärung von Hesychius *Σώτειρα· ἡ Ἀθηνᾶ παρὰ τοῖς Ἕλλησιν* zeigt, dass in hellenischen Städten vorzugsweise Athena als „Schutzpatronin" verehrt wurde. Gerade diese allgemeine nnd unbestimmte Bedeutung des Wortes *σώτειρα* eignete sich für unsere Stelle: für die äusserliche Illusion des Mystenchores ist *σώτειρα* die mystische Göttin Kore, in Wirklichkeit aber verstand man darunter die attische Schutzpatronin Athena, welche das Land schützt Schurken wie Thorykion zum Trotz (*κἂν Θωρυκίων μὴ βούληται*). Darum geht die Aufgabe der Kore, die Saat während des Winters zu schützen, damit sie im Frühling gedeihe und zur Reife gelange (*εἰς ὥραν*), in die Aufgabe der Athena über, das Land für alle Zeit (*εἰς τὰς ὥρας*) zu schirmen. Wir bemerken nebenbei, dass dieser Uebertragung der Gedanke an die *κάθοδος*, nicht an die *ἄνοδος* der Kore zu Grunde liegt. Eine solche Vorstellung aber eignet sich nur für die Eleusinien und wir gewinnen damit einen zwar nicht durchaus entscheidenden, aber immerhin beachtenswerthen Beweis gegen die schwach gestützte Ansicht von E. Gerhard (Philol. XIII S. 210), welcher die Beziehung der Parodos auf die Eleusinien nicht ablehnt, vielmehr für unzweifelhaft sicher hält, dagegen aber glaubt, dass der an Zeit- und Ortsbezügen so überaus reiche Komiker Anspielungen auf einen Jakchoszug bei den zu Agrae unweit des limnäischen Dionysostempels gefeierten kleinen Mysterien damit verbunden habe, weil die Hochstellung der Kore, welche vor Demeter und Jakchos angerufen werde, mit dem Festgebrauch von Eleusis kaum vereinbar, den kleinen

Mysterien aber nach schol. zu Arist. Plut. 846 eigenthümlich sei. — Die Analogie der beiden behandelten Stellen gewährt uns einen Anhaltspunkt für die Erklärung der vorhergehenden Strophe:

χώρει νῦν πᾶς ἀνδρείως
εἰς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους
λειμώνων ἐγκρούων
κἀπισκώπτων
καὶ παίζων καὶ χλευάζων.
ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως.

Brunck und Fritzsche schreiben *ἠρίστευται*, welches nach Brunck den Sinn „satis enim in peragendis hic sacris emicuit studium nostrum“, nach Fritzsche den Sinn „satis iam hostes devicimus“ haben soll; Kock und Meineke *ἡγίστευται* „wir sind nun lange genug ernst und fromm gewesen.“ Diese beiden Aenderungen bringen nur an Stelle des bestimmten Ausdrucks eine allgemeine Redensart ohne Pointe. Die beste und schönste Aenderung, die vorgebracht worden, ist jedenfalls die von Halm (Rh. Mus. 28 S. 209) *ἠσίτηται;* denn hierin ist eine bestimmte Beziehung auf die Mysterien, nämlich auf die langen Fasten, welche die Eingeweihten durchzumachen hatten, enthalten und eine scherzhafte Beziehung auf die Wirklichkeit lässt sich leicht denken. Allein das überlieferte *ἠρίστηται* scheint richtig; denn wie in der Antistrophe und dem folgenden Strophenpaare finden wir auch hier an der Stelle einer mystischen Vorstellung *παρ' ὑπόνοιαν* einen der Wirklichkeit entnommenen Scherz. Die Erklärung dieses Scherzes hat Bernhardy Gr. Lit. II (1845) S. 656 in der Notiz bei Athen. XI p. 464 ff. gefunden: *Ἀθηναῖοι τοῖς Διονυσιακοῖς ἀγῶσι τὸ μὲν πρῶτον ἠριστηκότες καὶ πεπωκότες ἐβάδιζον ἐπὶ τὴν θέαν καὶ ἐστεφανωμένοι ἐθεώρουν, παρὰ δὲ τὸν ἀγῶνα πάντα οἶνος αὐτοῖς ᾠνοχοεῖτο καὶ τραγήματα παρεφέρετο καὶ τοῖς χοροῖς εἰσιοῦσιν ἐνέχεον πίνειν καὶ διηγωνισμένοις ὅτ' ἐξεπορεύοντο ἐνέχεον πάλιν.* Bernhardy bemerkt: „jenes *ἠριστηκότες* erläutert den Scherz des Aristophanischen Chors (über die vielen materiellen Genüsse der Choreuten s. S. 631) in Ran. 370 *ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως*, von Brunck missverstanden“. Bernhardy drückt sich nicht sehr deutlich aus. Offenbar spricht der Chor von der reichlichen Bewirthung, die er vor der Vorstellung erhalten. Wie die Zuschauer, bevor sie ins Theater gingen, ordentlich assen und tranken, so wurde der Chor vorher von dem Choregen bewirthet (vgl. die von Bernhardy S. 631 angeführte Stelle Plut. de glor. Athen. p. 349 *οἱ δὲ χορηγοὶ τοῖς χορευταῖς ἐγχέλια καὶ θριδάκια καὶ σχελίδας καὶ μυελὸν παρατιθέντες εὐώχουν ἐπὶ πολὺν χρόνον φωνασκουμένους καὶ τρυφῶντας* — natürlich ebenso am Tage der Vorstellung, wie während der ganzen Uebungszeit). Der Chor spricht also dem Choregen seine Anerkennung aus für die Mahlzeit, mit der er vor dem Auftreten bewirthet worden[1]). Vergl.

[1]) In dieser Stelle der Frösche glaubte ich für die vielbehandelte Frage über die Reihenfolge der scenischen Aufführungen einen Anhaltspunkt gefunden zu haben, als ich aus Sauppe's Abhandlung über die Wahl der Richter in den musischen Wettkämpfen an den Dionysien (in den Ber. über die Verh. d. k. sächs. Gesellsch. d. Wiss. zu Leipzig philol.-histor. Kl. XII 1855 S. 19) erkannte, dass

Ach. 1155 *ὅς γ' ἐμὲ τὸν τλήμονα λήναια χορηγῶν ἀπέλυσ' ἄδειπνον.* Ein solcher Scherz aber kann nicht mir nichts dir nichts angebracht werden; es muss in einer Vorstellung oder einem Gebrauche der Mysterien eine Anknüpfung vorhanden sein. Dieser Gebrauch ist der Genuss des Kykeon, welcher „den Uebergang von der Trauer zur Freude machte“ (Preller in Pauly's R. Enc. unter Eleusinia S. 101). Welche Bedeutung der Trank des Kykeon hatte, zeigt das *σύνθημα Ἐλευσινίων μυστηρίων*, welches Clemens Alex. Protr. II p. 6 Sylb. p. 18 Pott. überliefert hat: *ἐνήστευσα, ἔπιον τὸν κυκεῶνα, ἔλαβον ἐκ κίστης, ἐγγευσάμενος ἀπεθέμην εἰς κάλαθον καὶ ἐκ καλάθου εἰς κίστην*[1]). An die Stelle von *ἔπιον τὸν κυκεῶνα* tritt das profane *ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως.* Wir sehen an diesen drei Beispielen recht deutlich,

---

Bergk in der Ien Literaturzeitung 1844 S. 1213 die nämliche Stelle zum Beweise des Gegentheils von dem, was ich im Sinne hatte, benützt habe. Bergk glaubt nämlich aus dieser Stelle schliessen zu können, dass an den Lenäen, an welchen die Frösche gegeben wurden, die Komödien auf den Nachmittag fielen. Bergk fasst *ἀριστᾶν* im Sinne der um die Mittagsstunde eingenommenen Mahlzeit. Allein da wir aus Aeschin. 3, 76 *ἅμα τῇ ἡμέρᾳ ἡγεῖτο τοῖς πρέσβεσιν εἰς τὸ θέατρον* wissen, dass die theatralischen Vorstellungen mit frühem Morgen begannen, so ist klar, was *ἠριστηκότες* in der oben angeführten Stelle des Athenaeus bedeute. Man muss sich nur zum Bewusstsein bringen, dass eine auch am frühesten Morgen eingenommene grössere Mahlzeit nicht mit *ἀκράτισμα*, sondern nur mit *ἄριστον* bezeichnet werden kann und dass bei *ἀκρατίζεσθαι* und *ἀριστᾶν* in erster Linie die Art, nicht die Zeit der Mahlzeit in Betracht kommt. Die angeführte Stelle des Athenaeus sowie die mit mehreren Stellen belegte Besprechung des Gebrauches von *ἀκρατίζεσθαι* und *ἀριστᾶν* ebd. I p. 11 B—E und die Natur der Sache lässt erkennen, dass auch in unserer Stelle *ἠρίστηται* das in der Frühe vor den scenischen Spielen eingenommene Essen bedeutet, und da der Scherz nicht angebracht ist, wenn die Mahlzeit nicht unmittelbar der Vorstellung vorausgegangen, so muss man schliessen, dass an den Lenäen die Komödien den Tragödien vorausgingen. Dies widerspricht allerdings der gewöhnlichen Annahme, nach welcher an den grossen Dionysien die Komödien, an den Lenäen die Tragödien zuerst aufgeführt wurden. Allein die Stelle, auf welche man nach Boeckh über die att. Lenäen u. s. w. S. 79 (Kl. Schriften V S. 101) jene Annahme gestützt hat, nämlich das Gesetz des Euegoros in Demosth. 21, 10 *ὅταν ᾖ ἐπὶ Ληναίῳ ἡ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί, καὶ τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί*, ist durch Westermanns Untersuchungen über die in die attischen Redner eingelegten Urkunden als unecht erwiesen und hat, wie Sauppe bemerkt, für unsere Frage keine Bedeutung. Es widerspricht dem auch die Stelle, welche den einzigen sicheren Anhaltspunkt für die grossen Dionysien an die Hand gibt, wie Becker Chaticl. I S. 320 gesehen hat (vgl. Wieseler Advers. in Aesch. Prom. et Arist. Av. c. VI), nämlich Aristoph Av. 787:

εἶτα πεινῶν τοῖς χοροῖσι τῶν τραγῳδῶν ἤχθετο,
ἐκπτόμενος ἂν οὗτος ἠρίστησεν ἐλθὼν οἴκαδε
κᾆτ' ἂν ἐμπλησθεὶς ἐφ' ἡμᾶς αὖθις αὖ κατέπτετο.

Natürlich kann der Dichter, wenn die Vögel an den grossen Dionysien gegeben wurden, nicht die Lenäen im Auge gehabt haben. Die Aenderung von Bentley und Scaliger *τῶν τρυγῳδῶν* ist an und für sich bedenklich. Die Ansicht, dass an den grossen Dionysien die neuen Tragödien, an den Lenäen (wie an den ländlichen Dionysien Xen. Oec. 3, 7) die neuen Komödien zuerst aufgeführt wurden, scheint auch der Natur der Sache besser zu entsprechen.

[1]) Dass *κίστη* in dieser mysteriösen Formel den Erdboden bedeutet, in welchen das Samenkorn gelegt wird (vgl. Schömann Gr. Alt. II² S. 374), zeigt die gleiche Bedeutung von *κίστη* in der Erichthoniosmythe (Appollod. III 14, 6, 4).

welchen Gebrauch der Dichter von den heiligen Gebräuchen der Mysterien gemacht hat und was er sagen will, wenn er vorausschickt, die Mysterien die man jetzt zu sehen bekomme seien Mysterien à la Diagoras. K. O. Müller (Rhein. Mus. V 1837 S. 344 f.) bemerkt über den Mystenchor der Frösche folgendes: „Die Rolle der seligen Eingeweihten, die dieser Chor spielt, ist nichts als eine Maske, die er nach der Laune des Dichters bald vorhält bald auf die Seite schiebt, seine eigentliche Bedeutung ist die des komischen Chors“ und „Aristophanes lässt gleichsam eine lyrische Urkomödie durch den Chor aufführen, wie sie in den Festgebräuchen des Dionysos- und Demeterkults gegeben war, und fortwährend die sanktionirte Grundlage der dramatischen Komödie bildete.“ Diese beiden Bemerkungen enthalten eine gewisse Wahrheit, während der Grundgedanke nicht richtig ist. Der Chor behält seine Rolle während der ganzen Parodos bei; aber diese Rolle beruht von Anfang an nicht auf der Absicht die Mysterien irgendwie in ernsthafter Weise und treuer Nachbildung darzustellen, sondern ist gewählt, um als Form für einen parabasenartigen Inhalt zu dienen. Mit der lyrischen Urkomödie hat darum die Parados soviel gemein als es die Parabase oder vielmehr der Inhalt der Parabase überhaupt hat; dagegen schliesst sich die äussere Form der Parados den gewöhnlichen Eleusinischen Festgebräuchen an und von einer Absicht des Dichters eine lyrische Urkomödie aufführen zu lassen kann keine Rede sein. Es wäre aber auch Unrecht die Parodos für eine Parabase zu halten und mit O. Müller (ebd. S. 347) von einer halbierten Parabase zu sprechen; es fehlen ja gerade die beiden oder wenn man will die drei Hauptmerkmale der Parabase, das *πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι*, die Aufhebung der Illusion und die Leere der Bühne. In Betreff der Aufstellung des Chors sagt O. Müller (S. 346): „Soviel ist klar, dass während dieser parabasenartigen Parodos der Chor sich gegen die Zuschauer hinbewegte, sowohl bei den Anapästen *εὐφημεῖν χρὴ* (V. 354 ff.) als auch bei den jambischen Spottversen *βούλεσθε δῆτα κοινῇ* (V. 416 ff.). Jedoch muss der Chor sich hernach gegen die Bühne hingewandt haben, da er an den Verhandlungen des Dionysos und Xanthias mit dem Aeakos ermunternden und berathenden Antheil nimmt. Dabei darf es aber nicht befremden, dass hernach, da die Personen der Bühne abgetreten sind, der Chor ohne das regelmässige *παραβαίνειν* sich gleich wieder in dem *ἐπίρρημα* und *ἀντεπίρρημα* an die im Theater versammelten Bürger richtet.“ Allerdings muss man bei dem Inhalte der Anapäste *εὐφημεῖν χρὴ κτλ.* erwarten, dass der Vortragende sich gegen die Zuschauer richte, dass demnach auch der Chor eine entsprechende Stellung einnehme; aber eine Wendung des Chors, wie sie in der Parabase stattfindet, ist durch nichts angezeigt und würde, solange die Illusion des Mystenchores festgehalten wird, unnatürlich erscheinen. Wenn dagegen der Chor durch die Scenenthüre auftritt, wie wir annehmen, so hat er an und für sich eine den Zuschauern zugewendete Stellung, wie sie für den Vortrag jener Anapäste, nicht aber für die Spottgesänge *βούλεσθε δῆτα κοινῇ κτλ.* geboten erscheint. Es fehlt aber auch bei der wirklichen Parabase unseres Stückes das *παραβαίνειν* (vgl. Ach. 629, Equ. 506, Pax 735) nicht, welches durch *τὸν πολὺν ὀψομένη λαῶν ὄχλον οὗ σοφίαι μυρίαι κάθηνται*

(V. 676) angezeigt ist[1]). In Folge der Anlage aber, dass der Pseudoherakles in der Unterwelt natürlicher Weise ebenso die Mysterien schaut wie der leibhaftige Herakles und dass der Mystenzug sein Ziel in der Orchestra hat, wo er scherzen und tanzen will, wird die Illusion des Spieles keinen Augenblick aufgehoben.

Wenn der Dichter angeregt durch die oben angeführte Stelle des Euripides in der Aufführung eines Mystenchores ein geeignetes Mittel erblickte das Auftreten des Chors zu motivieren und die Parodos mit Scherzen auszustatten, die sonst nur in der Parabase anzubringen waren, so brauchte er desshalb nicht eine getreue und ängstliche Nachahmung der Mysterien zu geben, sondern konnte vor einem Publikum, welches die Beziehungen und Anspielungen sofort erkannte und wohl verstand, äussere Formen ganz seinem Zwecke entsprechend nach Belieben verwerthen. Enger (a. O. S. 308) ist anderer Meinung. „Wie gross auch, sagt er, die Freiheit der Komödie angenommen werden mag, so wäre es doch eine nicht zu rechtfertigende Willkür, wenn der Dichter nach dem Zuge uns nach Eleusis, dann wieder zurück auf den Zug, und schliesslich wieder nach Eleusis versetzte. Vielmehr stellt der Mystenchor weiter nichts dar als den Zug von Athen nach Eleusis d. h. in der Unterwelt von dem *λειμών*, an dem Dionysos und Xanthias nach dem *σκότος* und *βόρβορος* angekommen waren, bis zu dem *ἀνθηρὸν ἱλειον δάπεδον* unmittelbar vor dem Palaste des Pluton". Wir wollen nicht voraus bestimmen, wie viel die Komödie sich gestatten dürfe, sondern die Thatsachen sprechen lassen; bemerken aber gleich, dass es einen grossen Unterschied mache, ob der Dichter den Jakchoszug von Athen nach Eleusis darstellen wolle oder nur diesen Zug als Mittel zum Zwecke betrachte. Zu dem ersten Verse des ersten Chorgesanges (V. 324) bemerkt der Schol. *μία τῶν μυστηρίων ἐστὶν ἡ εἰκὰς ἐν ᾗ τὸν Ἴακχον ἐξάγουσι*, erinnert also an den 20. Boedromion, an welchem der grosse Jakchoszug von Athen nach Eleusis stattfand. Der Ausdruck *σὺ δὲ λαμπάδι φέγγων προβάδην ἔξαγ' ἐπ' ἀνθηρὸν ἵλειον δάπεδον χοροποιὸν μάκαρ ἥβαν* gemahnt selbst an die gewöhnliche Bezeichnung dieses Zuges mit *ἐξάγειν τὸν Ἴακχον* (Plut. Cam. 19 *περὶ αὐτὴν τὴν εἰκάδα τοῦ Βοηδρομιῶνος ᾗ τὸν μυστικὸν Ἴακχον ἐξάγουσιν*, Them. 15 *ὡς ἀνθρώπων ὁμοῦ πολλῶν τὸν μυστικὸν ἐξαγόντων Ἴακχον*, Schol. u. Hesych. unter *Ἴακχον . . μίαν ἡμέραν τῶν μυστηρίων ἐν ᾗ τὸν Ἴακχον ἐξάγουσιν*). Die Rücksicht auf diesen Zug muss also fest stehen und die Ansicht von Meier (a. O. S. 23), welcher an die Lenäen denkt, kann gar nicht in Betracht kommen. Geht aber der Zug von Athen nach Eleusis von einer Wiese aus oder führt er nicht vielmehr auf eine Wiese? Wir sehen, die Beziehung auf den Jakchoszug besteht nur in Worten, in der That ruft der

[1]) Nebenbei sei bemerkt, dass sich das Ende der Ode *ἐπὶ βάρβαρον ἑζομένη πέταλον κελαρύζει* durch die Verbindung der verschiedenen Vermuthungen von Fritzsche *πέταλον τρίζει*, Bergk *ὀπὶ* (woran auch ich gedacht habe) *βάρβαρον ἡδομένη πέταλον*, Meineke *ὑποβάρβαρον ἑζομένη κέλαδον ῥύζει* herstellen lässt: *ὀπὶ βάρβαρον ἑζομένη κέλαδον τρίζει.* Wegen der von Kock beanstandeten Stellung des Particips *ἑζομένη* verweise ich nur auf die Entfernung des Substantivs *χρόνον* V. 714 von *οὐ πολὺν* V. 708.

Chor mit einer bei Aristophanes gewöhnlichen Hereinziehung der Wirklichkeit [1]) den Jakchos, welcher in Athen wohnt (ὦ πολυτίμοις ἐν ἕδραις ἐνθάδε ναίων) an, in dem λειμών des Theaters zu erscheinen, um die dionysische Feier der Komödie in Scene zu setzen und zu diesem Zwecke den Chor ἐπ' ἀνθηρὸν ἕλειον δάπεδον hinauszuführen. In den folgenden vom Chorführer gesprochenen Anapästen hat man unter Anleitung des Schol. zu V. 369 παρὰ τὴν τοῦ ἱεροφάντου καὶ δᾳδούχου πρόρρησιν ἐν τῇ ποικίλῃ στοᾷ eine Nachbildung der feierlichen πρόρρησις gefunden. Offenbar steht die Bemerkung des Schol. desshalb bei V 369, weil gerade die Worte τούτον (so Meier für τούτοις) ἀπαυδῶ καὖθις ἀπαυδῶ καὖθις τὸ τρίτον μάλ' ἀπαυδῶ der Formel der πρόρρησις wörtlich entnommen sind. Die Beziehung, welche in V. 356 γενναίων ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν μήτ' ἐχόρευσεν liegt, haben wir berührt. In V. 355 ὅστις ἄπειρος τοιῶνδε λόγων (näher bestimmt durch V. 357 μηδὲ Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης βακχεῖ' ἐτελέσθη) ἢ γνώμῃ μὴ καθαρεύει ist die Formel φωνὴν συνετός und χεῖρας oder ψυχὴν καθαρός (Isocr. Paneg. c. 42, Libanius or. Corinth. t. IV p. 356, Celsus bei Origenes l. III p. 147 ed. Spenc. vgl. Lobeck Aglaoph. p. 15) berücksichtigt und zweckentsprechend umgestaltet. Das Ganze ist eine Ansprache an das Publikum, jeder ἄμουσος, der nicht das rechte Verständniss für den Scherz der Komödie habe, und jeder, der es mit dem Vaterlande nicht redlich meine, solle abtreten und sich aus dem Theater entfernen. Auch zeigt sich recht deutlich, wie der Dichter die Formen der Mysterien zu seinem Zwecke gebraucht hat. Wir haben keine Nachricht darüber, an welchem Tage der Eleusinien die Prorresis des Hierophanten und Daduchen in der Stoa Poikile stattgefunden habe; gewöhnlich (vgl. Schömann Gr. Alt. II² S. 369, anders A. Mommsen Heortologie S. 246) verlegt man sie auf den ersten Tag, den Versammlungstag (ἀγυρμός . . . τῶν μυστηρίων ἡμέρα πρώτη Hesych.), was nach Isocr. l c. Εὐμολπίδαι καὶ Κήρυκες ἐν τῇ τελετῇ τῶν μυστηρίων τοῖς βαρβάροις εἴργεσθαι τῶν ἱερῶν ὥσπερ τοῖς ἀνδροφόνοις προαγορεύουσι um so wahrscheinlicher ist, wenn an diesem Tage die Einweihung in die Mysterien vorgenommen wurde (vgl. Meursius l. c. c. XXII). Wollte man aber auch die Prorresis mit dem Zuge nach Eleusis in Zusammenhang bringen, so würde die Natur der Sache verlangen diese Ceremonie als Anfang und Beginn des Zuges zu betrachten. Die Prorresis schliesst mit den Worten: ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπὴν καὶ παννυχίδας τὰς ἡμετέρας αἳ τῇδε πρέπουσιν ἑορτῇ. Enger bemerkt dazu: „In dem folgenden erhalten wir nur die μολπή, die παννυχίς soll erst in Eleusis gefeiert werden, und da der Chor die Feier nicht zu Ende führt, findet sie gar nicht Statt." Vielmehr zieht der Chor am Schlusse der Parodos in die Orchestra, um dort eine Pannychis eigener Art (παννυχίδας τὰς ἡμετέρας αἳ τῇδε πρέπουσιν ἑορτῇ) zu feiern. Die ganze Auf-

[1]) V. 129 heisst es καθέρπυσόν νυν εἰς Κεραμεικόν. Nichts desto weniger sagt die Hypothesis: οὐ δεδήλωται μὲν ὅπου ἐστὶν ἡ σκηνή· εὐλογώτατον δ' ἐν Θήβαις· καὶ γὰρ ὁ Διόνυσος ἐκεῖθεν καὶ πρὸς τὸν Ἡρακλέα ἀφικνεῖται Θηβαῖον ὄντα. So werthlos diese Meinung ist, halte ich doch die Bemerkung οὐ δεδήλωται ὅπου ἐστὶν ἡ σκηνή für richtig trotz V. 129 und kann v. Leutsch a. O. S. 130 f. nicht beistimmen.

forderung aber kommt dem Chore des Theaters, nicht den Eingeweihten zu. Es folgt ein Marschlied und ein Lied an die Demeter, welches man sich noch auf dem Jakchoszuge gesungen denken kann. Nun aber heisst es in dem nachher kommenden Jakchosliede *Ἴακχε πολυτίμητε μέλος*[1]) *ἑορτῆς ἥδιστον εὑρών* wider Erwarten *καὶ δεῖξον ὡς ἄνευ πόνου πολλὴν ὁδὸν περαίνεις* (V. 401), wozu der Schol. bemerkt: *τοῦτο, ἐπεὶ ὁδεύουσιν ἀπὸ τοῦ Κεραμεικοῦ εἰς Ἐλευσῖνα προπέμποντες τὸν Ἴακχον.* Danach sollte man meinen, der Zug stehe noch am Anfang des Weges und rufe den Gott herbei, um ihn auf dem weiten Marsche zur Göttin zu begleiten (*δεῦρο συνακολούθει πρὸς τὴν θεόν*), zumal die Vorstellung bestand, dass Jakchos den Mystenzug von Athen nach Eleusis führe (*τὸν ξυνέμπορον τῆσδε τῆς χορείας*). Unmittelbar darauf folgen die Gephyrismen; denn mit Recht (vgl. Fritzsche de carm. myst. p. 87) hat man in den *σκώμματα* V. 416 ff. eine Nachbildung der *γεφυρισμοὶ* gefunden, welche bei der Brücke des Kephisos stattfanden. Wir sehen, dass der Dichtung des scenischen Mystenzuges allerdings das Bild des grossen Jakchoszuges mit seinen Opfern (V. 338 *προσέπνευσε τῶν χοιρείων κρεῶν*), Tänzen und Neckereien (Plut. Alc. 34 *οὐδένα κόσμον εἶχεν ἡ τελετὴ πεμπομένη κατὰ θάλατταν, ἀλλὰ καὶ θυσίαι καὶ χορεῖαι καὶ πολλὰ τῶν δρωμένων καθ' ὁδὸν ἱερῶν ὅταν ἐξελαύνωσι τὸν Ἴακχον ὑπ' ἀνάγκης ἐξελείπετο*) vorschwebte, dass aber nicht die Dichtung dem Zuge, sondern die vom Zuge entlehnten Ausdrücke und Gebräuche der Dichtung angepasst sind. Der Dichter hat für seine Unterwelt einen eigenen Jakchoszug geschaffen, der mit dem wirklichen nur Aeusserlichkeiten gemein hat. Wir können vermuthen, dass er damit dem athenischen Publikum einen grösseren Gefallen erwies als mit einer sehr getreuen Darstellung der wirklichen Feier.

Die Mysten treten auf Männer und Frauen und singen vereint Strophe und Antistrophe. Nach diesem Gesang spricht der Führer des Männerchores, der eigentliche Koryphaios, als Hierophant die *πρόρρησις*. Darauf sondern sich Männer und Frauen und beide Theile treten zu Halbchören (vgl. Schol. zu V. 372 *ἐντεῦθεν Ἀρίσταρχος ὑπενόησε μὴ ὅλον τοῦ χοροῦ εἶναι τὰ πρῶτα*) auseinander. Die Aufforderung V. 370 und 382 f. richtet der Führer des Männerchores an seinen Chor. Die Aufforderung V. 394—97 werden wir wegen der Responsion mit V. 440—443 dem Daduchen als Führer des Frauenchores zu geben haben. Darnach müssen auch die beiden ersten Strophen des Jakchosliedes den beiden Halbchören der Frauen oder vielmehr, wie die dritte Strophe zeigen kann, Einzelpersonen der beiden Halbchöre gehören, während das *ἐφύμνιον*: *Ἴακχε φιλοχορευτὰ συμπρόπεμπέ με* vom gesammten Chore vorgetragen wird. In Betreff dieser Theilnahme der Frauen am Gesange hat Fritzsche de carm. myst. p. 11 die Ansicht aufgestellt, dass die Frauen getanzt, nicht aber gesungen haben, p. 82 aber bemerkt „ceterum aliquando putabam hanc mediam stropham (404—408) a mulieribus

[1]) Mit Unrecht von Meineke in *τέλος* geändert: *εὑρών* ist wie in der zweiten Strophe *ἐξηῦρες* von dem Gotte gesagt, der den Anlass dazu gegeben. Es soll ja gerade das *μέλος μυστικὸν* (Aristid. I p. 419 ed. Dind.) bezeichnet werden.

cantatam esse easdemque mulieres post v. 413 in re parum decora prae pudore obticuisse". In seiner Ausgabe (p. 187) nimmt Fritzsche diese Ansicht zurück und bestimmt „duo canunt hemichoria, alterum virorum, alterum feminarum, ut in Lysistrata, ubi v. schol. ad v. 321. Mulieres hic cecinerunt antistrophos, primam v. 340—353, secundam v. 377— 381, tertiam v. 389—393, tum mediam e tribus paribus strophis v. 403—407. Sequuntur v. 416 sqq. sex pares strophae chori *κατὰ ζυγά*, ut videtur, dispositi. Harum stropharum mulieribus tribuo secundam v. 419—421, quartam v. 425—427 et sextam v. 434—436." Die erste Antistr. 340—353 kann schon wegen *γερόντων* V. 345 kaum von den Frauen allein gesungen werden. Bestimmt aber darf die Antistrophe V. 389—393 nicht den Frauen gegeben werden, weil der Frauenchor keinen Theil an dem scenischen Siege hat. Richtig aber hat Fritzsche gesehen, dass die Strophe 403—407 den Frauen gehört. Sie lautet:

σὺ γὰρ κατεσχίσω μὲν ἐπὶ γέλωτι
κἀπ' εὐτελείᾳ τόνδε σανδαλίσκον
καὶ τὸ ῥάκος
ἐξηῦρες ὥστ' ἀζημίους
παίζειν τε καὶ χορεύειν.

Die Handschriften haben *τόνδε τὸν σανδαλίσκον* und *κἀξεῦρες*, nur der Rav. hat *ἐξεῦρες*. Gewöhnlich liest man nach Bentley's Aenderung *τόν τε σανδαλίσκον*; nur Bergk vermuthet *τόδε τὸ σανδαλίσκον*. Weil aber im Rav. *κατασχίσω* steht, hat Kock *κατασχίσω μὲν* in *κατασχισάμενος* geändert und Meineke ist ihm gefolgt. Allein *κατασχίσω* für *κατεσχίσω* ist ein sehr einfacher Schreibfehler. Die richtige Behandlung von *τόνδε τὸν σανδαλίσκον*, worin *τὸν* in gewöhnlicher Weise zu *τόνδε* hinzugetreten, zeigt, dass an der Lesart des Rav. weiter nichts zu ändern ist. Das beweist auch Suid. unter *ῥάκος*: *Ἀριστοφάνης· σὺ γὰρ τὸ ῥάκος ἐξεῦρες*. Wenn es bei Suid. unter *εὐτέλεια* heisst: *Ἀριστοφάνης· σοὶ γὰρ διδόαμεν ἐπ' εὐτελείᾳ τὸν σανδαλίσκον*, so deutet das nicht, wie Kock meint, auf eine Participialendung *άμενος*, sondern gibt offenbar die Erklärung statt der ursprünglichen Lesart. Mit Recht aber bezieht Fritzsche, wie aus der darauf folgenden Strophe deutlich hervorgeht, *κατεσχίσω . . τόνδε σανδαλίσκον καὶ τὸ ῥάκος* auf den *σχιστὸς χιτὼν* der Frauen und auf die *σχισταί*, eine weibliche Beschuhung. Hieraus ergiebt sich, dass diese Strophe dem weiblichen Chore zukommt (*τόνδε σανδαλίσκον*). Folglich muss man, wenn man den weiblichen Chor durch seinen Führer zum Preise des Gottes aufgefordert sein lässt und wenn die V. 394—97 der Responsion halber dem Daduchen zukommen, auch die erste Strophe, mit welcher die zweite in engster Verbindung steht, einem weiblichen Halbchore zutheilen [1]). Nach der zweiten Strophe fällt ein männlicher Halbchor ein; der Gesang

[1]) Beer über die Zahl der Schauspieler bei Arist. S. 82 nimmt drei Abtheilungen des Chors an von Greisen, von Jünglingen, von Frauen und Mädchen und vertheilt an diese drei Abtheilungen die drei Strophen (1. Greise, 2. Frauen, 3. Jünglinge). Aber die Theilung des Männerchores in Greise und Jünglinge ist nicht gerechtfertigt und die Worte *δεῖξον ὡς ἄνευ πόνου πολλὴν ὁδὸν περαίνεις* (V. 400) haben keine Beziehung auf die Greise, wie Beer annimmt. — Die Vertheilung der Chorpartieen

aber wird durch das Hervortreten des Dionysos und Xanthias unterbrochen. Nach dem Hinzutreten dieser beiden Personen stehen fünf Gruppen auf der Bühne und diesen fünf Gruppen entsprechen die fünf gleichen Strophen der folgenden Spottlieder[1]).

II. Ueber Vers 994 ff.

μόνον ὅπως μή σ' ὁ θυμὸς ἁρπάσας
ἐκτὸς οἴσει τῶν ἐλαῶν·
δεινὰ γὰρ κατηγόρηκεν.
ἀλλ' ὅπως, ὦ γεννάδα,
μὴ πρὸς ὀργὴν ἀντιλέξεις,
ἀλλὰ συστείλας ἄκροισι
χρώμενος τοῖς ἱστίοις
εἶτα μᾶλλον μᾶλλον ἄξεις
καὶ φυλάξεις,
ἡνίκ' ἂν τὸ πνεῦμα λεῖον
καὶ καθεστηκὸς λάβῃς.

Zu *ἐκτὸς οἴσει τῶν ἐλαῶν* gibt der Schol. die Erklärung *ἐμφαίνει δέ τι ὡρισμένον λέγειν, καὶ μάλιστα ὡς ἐπ' ἄκρου ἱπποδρόμου ἐλαῖαι ἦσαν καθ' ἃς ἐξεφέροντο οἱ ὑποπίπτοντες κατὰ τὸν δρόμον. θέλει δὲ εἰπεῖν, ἐκτὸς τοῦ προκειμένου* und *ἐν τῷ τέλει τοῦ τόπου οὗ ἐτελεῖτο ὁ δρόμος ἐλαῖαι στιχηδὸν ἵστανται οὖσαι κατάντημα τοῦ δρόμου καὶ οὐδεὶς ἐπέκεινα τούτων ἐχώρει. ὅστις οὖν πέρα τοῦ δέοντος ἔπραττέ τι, ἔλεγον ὡς ἐκτὸς τῶν ἐλαιῶν φέρεται. ἐπεκράτησε δὲ εἰς παροιμίαν.* Diese Erklärung des Scholiasten wird von den Herausgebern wiedergegeben, aber sie passt nicht für unsere Stelle; allerdings hat *ἔξω δρόμου* manchmal die Bedeutung *ἐκτὸς τοῦ προκειμένου* z. B. Aesch. Cho. 513; allein *ἐκτὸς δρόμου φέρεσθαι*, womit *ἐκτὸς ἐλαῶν φέρεσθαι* gleichbedeutend ist, hat auch einen anderen Sinn, welcher aus Aesch. Prom. 883 *ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης πνεύματι μάργῳ*, Cho. 1022 *ὥσπερ ξὺν ἵπποις ἡνιοστροφῶ δρόμου ἐξωτέρω· φέρουσι γὰρ νικώμενον φρένες δύσαρκτοι*, Ag. 1245 *ἐκ δρόμου πεσὼν τρέχω* erhellt und welcher allein für unsere Stelle geeignet ist. Der Chor ermahnt Aeschylus, er möge sich nach den boshaften Beschuldigungen des Euripides

---

bei R. Arnoldt de choro Arist. quaestt. scaen. Regim. Pr. 1868 p. 28. sqq. beruht auf der oben S. 5 als irrig erwiesenen Erklärung der V. 444 sq. (vgl. ebd. p. 35).

[1]) An und für sich lässt sich die Regel aufstellen, dass von drei gleichen Strophen die dritte einem zweiten Chore oder einer anderen Person gehöre. Allgemein lässt man nach Dindorf's Annahme V 1370—1377 mit V. 1482—1490 = 1491—1499 respondieren; aber diese Responsion erfordert die Ansetzung einer Lücke nach V. 1373, welche durch den Sinn nicht nur nicht verlangt, sondern kaum zugelassen wird. Eine Responsion besteht ebenso wenig bei diesem Chorgesange als bei dem kurzen Chorvortrage V. 1250 ff.

nicht von arger Leidenschaft fortreissen lassen und nicht von Sinnen kommen (vgl. *μανίας ὑπὸ δεινῆς* V. 816), sondern ruhig und gelassen seinem Widersacher entgegentreten und allmählig mit der Wucht besonnener Entgegnung immer mehr auf ihn losstürmen. — Das zweite von der Schifffahrt entlehnte Gleichniss leidet noch an einer Verderbniss. Bei grossem Sturme refft der Seemann die Segel; wenn der Sturm sich zu legen anfängt, breitet er allmählig die Segel wieder aus und hat er sanften und gleichmässigen Wind erlangt, so fährt er mit vollen Segeln (*πλήρεσιν ἱστίοις, ὅλοις ἱστίοις*). In diesen Zusammenhang der Worte passt das Wort *ἄξεις* nicht; denn *ἄγειν τὰ ἱστία* hat keinen Sinn. Seidler hat dafür *εἴξεις* vermuthet, Bernh. Thiersch und Fritzsche haben *ᾄξεις* geschrieben: *εἴξεις* widerspricht dem Gedanken; *ἀίσσειν τοῖς ἱστίοις*, wie Fritzsche interpretiert, wird nicht vom fahrenden, sondern von dem Fahrzeug gesagt wie Eur. Tro. 1085 *ἐμὲ δὲ πόντιον σκάφος ἀίσσον πτεροῖσι πορεύσει ἱππόβοτον Ἄργος*, worauf Fritzsche verweist; auch muss von dem allmähligen Ausbreiten der Segel die Rede sein. Die Emendation ist durch den Sinn wie durch die Buchstaben nahe gelegt: man braucht nur statt *ΑΞΕΙΣ ΛΞΕΙΣ* zu lesen, so ergibt sich das allein angemessene *ἕλξεις*. Vgl. Hom. *β* 426 *ἕλκον δ' ἱστία λευκὰ ἐϋστρέπτοισι βοεῦσι*. Die Taue, mit welchen das Segel in dem Sinne unserer Stelle gezogen und gerichtet wurde, waren natürlich nicht die *βοεῖς*, sondern die *πόδες*.

III. *Ληκύθιον ἀπώλεσεν.* Ueber den Tadel des Aeschylus.

V. 1300 droht Aeschylus die Prologe des Euripides mit dem „Salbfläschlein" zu Grunde zu richten. Dies geschieht dadurch, dass in drei Anfängen von Prologen (*εἰσβολαί*) nach der Penthemimeris des dritten Verses, in zweien nach der Penthemimeris des zweiten Verses, in einem Beispiele zuerst nach der Penthemimeris des ersten, dann des zweiten Verses *ληκύθιον ἀπώλεσεν* angehängt wird. Ueber die Bedeutung dieses Scherzes gehen die Ansichten der Gelehrten auseinander. Was will Aristophanes an den Prologen des Euripides tadeln? Ist der Tadel ernst gemeint und ist er gerechtfertigt? Welcker äussert sich hierüber in folgender Weise: „in dem lang fortgesetzten Scherz mit dem Oelgeschirre liegt mehr denn Ein Stachel. Zunächst scheint etwas Metrisches gemeint zu sein, indem Aeschylus sagt, so gebaute Worte passten in des Euripides Verse . . . Auffallend ist nur, dass so oft im zweiten oder dritten Vers der Prologe die Penthemimeris gerade schliesst, wo das Verbum sich an das Subjekt reihen soll. Durch die angepasste Hephthemimeris oder die sieben anderen Silben des Verses, von abstechendem Inhalt, wird diese Construction merklicher, als wenn Ein Sinn durch das Ganze ginge. Demnach bildet Aeschylus eine solche aus willkürlichen Worten, aber nicht umsonst von gemeiner Bedeutung und eine drollige Beschwerde enthaltend, um nämlich zugleich der in Euripides Stücken nicht seltenen Gemeinheit der Personen und Sachen zu spotten. Denn er stellt sich, als ob so ein Zusatz in alle Euripideischen Verse dem Sinne nach

so gut passe als dem Versmass nach.“ Nach Hartung's Meinung (Eur. rest. I p. 322) magis fatuum nihil inveniri potest, quam tale Aristophanis artificium, si substituendis verbis inanissimis versus Euripideos corrumpi posse putavit. Er erklärt *ληκύθιον ἀπώλεσεν* im Sinne „proiectas esse ab omnibus quaecunque in scenam prodirent personis ampullas et sesquipedalia verba“ und bezieht den Spott „ad niversnm dicendi genns, quod nimis subtile, tenue hnmileque esse arguit“. In eingehender Weise ist diese Scene von Hanow commentatio de Aristophanis ampulla versuum corruptrice Progr. v. Züllichau 1844 behandelt worden, welcher zn dem Resultate kommt „numeros prologorum Euripideorum lusit Aristophanes, lusit item orationis formas, quae in prologis habentur, res in prologis non lusit. Lusns antem Aristophanei haec vis est, ut ab Euripide in prologis hnmano capiti cervicem equinam iungi dicat“ (p. 12). Fritzsche bemerkt: „Quemadmodum tragici reprehendendis Choephororum et Antigonae exordiis cavillati snnt, ita etiam hoc loco Aeschylus videtur cavillari. Namque ita mentitur, quasi Euripides in metro deliquerit, v. 1202. At nsitatissima est senarii caesura penthemimeris“, setzt aber hinzu „quanquam hic quidem in ipsa cavillatione multum veri inesse contendo. Primum enim bene reprehenditur nimia exordiorum aequalitas . . Omnes enim prologi a nomine poprio incipiunt. Deinde hoc dicit, Euripidem grandia professum in humilitatem delabi“. Kock schliesst sich der Ansicht nnd den Bemerkungen Hanows an: „Nicht allein die wiederholte Anwendung der caesura penthemimeres, die sich in den Versen des Aeschylus und Sophocles gleichfalls sehr oft findet, und die nachlässig gleichförmige Behandlung des Metrums wird an den Prologen des Euripides getadelt, sondern auch die Trivialität der Erfindung nnd die ermüdende Verwendung derselben Mittel (z. B. gehäufter Participialconstructionen undgl.) in der Erzählung“.

Bei allen diesen Erklärungen scheint das komische Mittel mit dem Zwecke verwechselt worden zu sein. Mit welchem Rechte sollte die caesura penthemimeris getadelt werden? Würde nicht mit demselben Rechte in dem Anfang der Sieben vor Theben

Κάδμου πολῖται, χρὴ λέγειν τὰ καίρια
ὅστις φυλάσσει πρᾶγος ἐν πρύμνῃ πόλεως
οἴακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ

das *ληκύθιον ἀπώλεσεν* angehängt werden können? Ebensowenig kann die Nachlässigkeit in der Metrik an solchen Stellen getadelt werden, welche sehr sorgfältig gearbeitet und in dieser Beziehung durchaus tadellos sind. Schon Hanow hat sich gestehen müssen „ex illis trimetris prologorum, quos Aristophanes corrumpit, unus est qui post penthemimerem vocabulum habet quattuor syllabarum et choriambi mensura contentum, hic *θοαῖσιν ἵπποις Οἰνομάου γαμεῖ κόρην*“ (p. 6). Die von Hanow (p. 10) hervorgehobene und mit Phoen. 58—60, Med. 17—19 und anderen Beispielen erörterte Häufung der participia kann in der griechischen Sprache nicht als tadelnswerth erscheinen. — Es ist ein Fehler, wenn man in den Scherzen des Aristophanes alle möglichen Beziehungen finden will; man wird dann gewöhnlich den einfachen und richtigen Sinn übersehen. Stellen wir die *ληκύθια* zusammen und lassen sie in einem Znge auf uns wirken:

1. *Αἴγυπτος ὡς ὁ πλεῖστος ἔσπαρται λόγος,*
ξὺν παισὶ πεντήκοντα ναυτίλῳ πλάτῃ
Ἄργος κατασχών
2. *Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς*
καθαπτὸν ἐν πεύκαισι Παρνασσὸν κάτα
πηδᾷ χορεύων,
3. *οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ' ἀνὴρ εὐδαιμονεῖ·*
ἢ γὰρ πεφυκὼς ἐσθλὸς οὐκ ἔχει βίον,
ἢ δυσγενὴς ὤν
4. *Σιδώνιόν ποτ' ἄστυ Κάδμος ἐκλιπών,*
Ἀγήνορος παῖς
5. *Πέλοψ ὁ Ταντάλειος εἰς Πῖσαν μολὼν*
θοαῖσιν ἵπποις
6. *Οἰνεύς ποτ' ἐκ γῆς πολύμετρον λαβὼν στάχυν*
θύων ἀπαρχάς

Was haben diese Beispiele gemein und wodurch unterscheiden sie sich z. B. von dem oben angeführten Anfang der Sieben oder von dem Anfang der Trachin.

λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς,
ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' | ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
θάνῃ τις οὔτ' εἰ | χρηστὸς οὔτ' εἴ τῳ κακός.

Das Gemeinsame jener Beispiele, welches durch die Aneinanderreihung der vielen Fälle den Eindruck des ewigen Einerlei macht, liegt darin, dass immer nach der Penthemimeris des dritten oder zweiten Fusses das Prädicat noch übrig ist, welches in keiner Weise durch ein vorausgehendes Objckt des verb. fin. oder eine vorhergehende zum Prädikat gehörige nähere Bestimmung anticipiert oder beschränkt worden, so dass alles daran passt (*ὥστ' ἐναρμόττειν ἅπαν* V. 1202). Diese Gleichförmigkeit des Satzbaues entsteht dadurch, dass das Subject durch ein Participium oder wie beim zweiten Beispiele durch einen Relativsatz eine nähere Bestimmung erhält, die immer gerade mit der Penthemimeris des dritten oder zweiten Fusses schliesst. Bei den drei Beispielen, bei welchen das *ληκύθιον* im zweiten Fusse angebracht ist, kann es im dritten Fusse z. B. an *Ἀγήνορος παῖς ἦλθε Θηβαίαν χθόνα Φοῖνιξ πεφυκώς* nicht angehängt werden. Es wird also nichts anderes an den Anfängen der Prologe gerügt als was der Schol. zu V. 1219 angibt: *διαβάλλει τὴν ὁμοειδίαν τῶν εἰσβολῶν τῶν δραμάτων.* Wenn V. 1238 schon an *Οἰνεύς ποτ' ἐκ γῆς* ein *ληκύθιον* angehängt wird, so ist das ein muthwilliger Scherz für sich; es wird damit angedeutet, dass ein solcher Anfang im besten Zuge auf das gewöhnliche *ληκύθιον* hinaussteure. Und ein muthwilliger Scherz ist es auch, wenn bei dem Anfang der weisen Melanippe V. 1244 *Ζεὺς ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο* mit einem *ληκύθιον* nur gedroht wird; dann da der zweite V. *Ἕλλην' ἔτικτεν* begann, so konnte in Wirklichkeit das *ληκύθιον ἀπώλεσεν* gar nicht angebracht werden. Der Scherz trifft

natürlich den charakteristischen Zusatz *ὡς λέλεκται τῆς ἀληθείας ὕπο.* Mit Recht aber sagt das angeführte Scholion *τὴν ὁμοειδίαν τῶν εἰσβολῶν τῶν δραμάτων*; denn das gehört wesentlich zu der Beziehung des Tadels; nur im Anfange der Dramen fällt eine solche Gleichförmigkeit auf; auch sind alle Beispiele Anfänge von Prologen; nur zu dem sechsten Beispiele bemerkt der Schol. *ἔστι μὲν ἐκ Μελεάγρου μετὰ ἱκανὰ τῆς ἀρχῆς*; allein die Vermuthung von Fritzsche, dass diese Stellung von einer Umarbeitung des jüngeren Euripides herrühre, ist durchaus wahrscheinlich; wenn (fr. 519 N.)

Καλυδὼν μὲν ἥδε γαῖα, Πελοπίας χθονὸς
ἐν ἀντιπόρθμοις πεδί' ἔχουσ' εὐδαίμονα·
Οἰνεὺς δ' ἀνάσσει τῆσδε γῆς Αἰτωλίας,
Πορθάονος παῖς, ὅς ποτ' Ἀλθαίαν γαμεῖ,
Λήδας ὅμαιμον, Θεστίου δὲ παρθένον

der ursprüngliche Anfang des Stückes wäre, so liesse sich gar nicht vorstellen, wie sich daran der Satz

Οἰνεύς ποτ' ἐκ γῆς πολύμετρον λαβὼν στάχυν

habe anschliessen können. Nur eine Möglichkeit bleibt denkbar: Aristophanes kann um des Scherzes *μεταξὺ θύων* (V. 1241) willen aus dem später vorkommenden

οὗτός ποτ' ἐκ γῆς κτέ.

den Anfang *Οἰνεύς ποτ' ἐκ γῆς* fingiert, ebenso also wie bei dem schon berührten Scherze von V. 1244 einen anderen Zweck als vorher im Auge gehabt haben. — Die Frage, ob eine solche Verspottung der Euripideischen Prologe gerechtfertigt sei, müssen wir bejahen; nur werden wir darin nicht einen sehr schwer wiegenden Tadel erkennen; denn bloss die Häufung der Fälle bringt die komische Wirkung hervor. Ueberhaupt ist ja bei den Ausstellungen an der Euripideischen Dichtkunst Grosses und Kleines gemischt; dem Komiker ist es um Scherz und um das Lachen und die Unterhaltung der Zuschauer zu thun. Euripides muss für verschiedene Dinge herhalten, die ihm gar nicht oder nur insoferne zur Last fallen, als er dem Geiste seiner Zeit huldigte und die Ideen der Aufklärung in den Reden seiner tragischen Personen hervortreten liess. Aber auch unser ästhetisches Urtheil über die Tragödie des Euripides wird mit vielen Anklagepunkten des Aristophanes übereinstimmen. Mit Recht wird die undramatische Exposition der Prologe (V. 946), das Anbringen philosophischer Reflexionen an ungeeigneter Stelle und im Munde ungeeigneter Personen (V. 949), das Hereinziehen des alltäglichen Lebens in die ideale Welt des tragischen Spieles (V. 959, 971 ff.), das Streben nach äusserlichem Flitter in den Chorgesängen (V. 1309 ff.), die Trivialität des Inhalts in den Monodieen (1331 ff.), der Tanz von Einzelpersonen auf der Bühne (V. 849), die Bearbeitung anstössiger oder eines erhebenden Inhalts entbehrender Stoffe (1049 ff. u. ö.) und anderes getadelt. Doch darüber wollen wir hier nicht weiter sprechen, sondern die Aufmerksamkeit auf einen anderen Punkt richten. Wie steht es mit dem Tadel, welchen Euripides gegen Aeschylus ausspricht? Wollte Aristophanes, während er den Inhalt und die grossen und gewaltigen Gedanken des Vaters der Tragödie über alles erhob (1059 ff.), formelle Schwächen desselben zwar in harmloser, aber doch in ernst

gemeinter Weise tadeln? Der Verfasser des *βίος Αἰσχύλου* nahm die Stelle V. 911 ff., wo Euripides sich über das stille lautlose Dasitzen von Personen in Stücken des Aeschylus lustig macht, als eine Verspottung des Aeschylus: *ὥστε διὰ τὸ πλεονάζειν τῷ βάρει τῶν προσώπων κωμῳδεῖται παρὰ Ἀριστοφάνους· ἐν μὲν γὰρ τῇ Νιόβῃ Νιόβη ἕως τρίτου μέρους ἐπικαθημένη τῷ τάφῳ τῶν παίδων οὐδὲν φθέγγεται ἐγκεκαλυμμένη· ἔν τε τοῖς Ἕκτορος λύτροις Ἀχιλλεὺς ὁμοίως ἐγκεκαλυμμένος οὐ φθέγγεται, πλὴν ἐν ἀρχαῖς ὀλίγα πρὸς Ἑρμῆν ἀμοιβαῖα.* Allein Aristophanes hat seine eigentliche Meinung darüber sehr deutlich in V. 916 ausgesprochen:

ἐγὼ δ᾽ ἔχαιρον τῇ σιωπῇ, καί με τοῦτ᾽ ἔτερπεν
οὐχ ἧττον ἢ νῦν οἱ λαλοῦντες.

Die ganze Scene ist so eingerichtet, dass Euripides mit dem Spotte gegen Aeschylus nur sich selbst verspottet und so ist auch das grossartige Schweigen der Aeschyleischen Personen in Contrast zu dem kleinlichen „Geplauder" der Euripideischen Personen gesetzt Uebrigens kann das Schweigen des Prometheus in der ersten Scene des gef. Prom. uns über das Schweigen der Personen in Aeschyleischen Dramen einen Aufschluss geben. D i e s e s S c h w e i g e n w a r e i n ö k o n o m i s c h e s M i t t e l z u d e r Z e i t , a l s d e r D i c h t e r n u r z w e i S c h a u s p i e l e r z u r V e r f ü g u n g h a t t e. Aeschylus verstand es, wie uns der Prometheus lehrt, das äussere Mittel aufs beste innerlich zu motivieren. — Einigen Ernst kann man in dem Tadel der Prologe und des Ausdrucks erkennen, welchen Euripides V. 1119 ff. an den Anfang der Choephoren knüpft. Zuerst wird an dem V.

Ἑρμῆ χθόνιε πατρῷ᾽ ἐποπτεύων κράτη

die Unklarheit beanstandet. Dass aber hier nichts als Scherz getrieben werde, erkennt man daraus, dass dem Gegner Euripides die richtige, dem Aeschylus die unrichtige Erklärung des Verses in den Mund gelegt wird. Dies hat schon Aristarch bemerkt, wie der Schol. mittheilt: *Ἀρίσταρχος δέ φησι τῶν ἐξηγήσεων τοῦ στίχου τὴν προτέραν κατὰ τὸν ποιητὴν εἶναι, ἣν ὁ Εὐριπίδης ἔφη· τὰ τοῦ ἐμοῦ πατρὸς κράτη ἐποπτεύων ὃς κρατηθεὶς ὑπὸ τῶν περὶ Αἴγισθον ἀπώλετο.* Unrichtig ist es, wenn F r i t z s c h e hierin den Sinn findet „der du über meines Vaters Herrschaft wachst"; offenbar gibt der Zusatz ὃς (oder ὡς) *κρατηθεὶς ὑπὸ τῶν περὶ Αἴγισθον* die nähere und allein richtige Erklärung von *κράτη*: *τὸ κρατηθῆναι τὸν ἐμὸν πατέρα* („s c h a u e an die Vergewaltigung meines Vaters und werde Retter und Helfer mir"). Ebenso spasshaft ist, wie ich in meinen Studien zu Aechylus S. 52 gezeigt habe, die Rechtfertigung der Worte *ἥκω γὰρ ἐς γῆν τήνδε καὶ κατέρχομαι*, welche dem Aeschylus V. 1163 beigelegt wird. Hätte man dies bemerkt, s o w ü r d e m a n n i c h t d i e g a n z i n g l e i c h e r W e i s e l a u n e n h a f t e E r k l ä r u n g von *κλάειν, ἀκοῦσαι* V. 1175 f., w e l c h e n u r d e m A e s c h y l u s g e h ö r e n k a n n, wegen ihrer Scherzhaftigkeit dem Dionysos gegeben haben. Ueber das Potpourri aus Aeschyleischen Chorgesängen V. 1264 ff. brauche ich nichts zu bemerken: die blosse Laune liegt auf der Hand. Während wir also nicht nur den Charakter und das Streben und Wirken des Euripides,

sondern auch den ästhetischen Werth seiner Dichtung einer verunglimpfenden Kritik unterzogen sehen, wird die Dichtkunst des Aeschylus in keinem Punkte getadelt; der von Euripides ausgesprochene Tadel ist so gewählt, dass er entweder Euripides selbst trifft oder durch seine Nichtigkeit nur Lachen erregt.

IV. Ueber die Parodie einer Euripideischen Monodie.

Um zu zeigen, wie in den Euripideischen Monodieen der Inhalt hinter der Form zurückbleibe und gewöhnliche Gedanken und Reden durch blendende Phrasen und durch die Begleitung mit Tanz und Musik zu hochlyrischen Ergüssen hinaufgeschraubt werden, hat Aristophanes aus Stücken Euripideischer Monodieen und anderweitigen Floskeln Euripideischer Melik eine Parodie geschaffen, welche durch den lächerlichen Contrast von Form und Inhalt im höchsten Grade komisch wirkt. Wie Hekabe in dem gleichnamigen Stücke das Schattenbild ihres todten Sohnes Polydor, welchen sie bei ihrem thracischen Gastfreunde wohl geborgen glaubt, im Traume erblickt, so schreckt hier eine arme Frau aus schweren Träumen empor; sie hat den Geist ihres todten Gockels im Schlaf gesehen [1]); sie springt auf, lässt Licht machen, um sich Erleichterung zu verschaffen und sich von dem bösen Traume zu reinigen. Da aber wird offenbar, was der Traum zu bedeuten hatte: die Nachbarin Glyke hat der guten Frau, während diese mit Spinnen beschäftigt und ganz in ihre Arbeit versunken war, ihren Gockel gestohlen — und wie man sich hinzudenken muss, geschlachtet. Da ruft die Frau die Kreter mit ihren Bogen, die Jägerin Artemis mit ihrer Meute, die Hekate mit ihren hellleuchtenden Fackeln herbei, um Haussuchung bei der Glyke zu halten. Das Verhältniss der Parodie zu den Monodieen des Euripides und das Mass der Entlehnung lässt sich nicht genau bestimmen. Eine Stelle aber kann, richtig verstanden, einigen Aufschluss geben, nämlich V. 1339

ἀλλά μοι ἀμφίπολοι λύχνον ἅψατε
κάλπισί τ' ἐκ ποταμῶν δρόσον ἄρατε, θέρμετε δ' ὕδωρ,
ὡς ἂν θεῖον ὄνειρον ἀποκλύσω.

Der Schol. bemerkt zu *ἀλλά μοι ἀμφίπολοι*: *παρὰ τὰ ἐκ τῶν Εὐριπίδου Τημενιδῶν.* Wie wenig man bisher die Pointe dieser Stelle richtig aufgefasst hat, zeigt z. B. der Umstand, das Fritzsche diese Verse für eine wörtliche Entlehnung aus der Monodie des Euripides hält. Brunck merkt an: „qui triste insomnium viderant, primo mane se lustrabant marina aut fluviali aqua. Huius moris exemplum est in Apoll. Argon. IV 663,

[1]) Nicht ganz richtig meint der Schol: *τὸ δὲ ὄναρ ὃ εἶδε τοιοῦτον εἶναι δοκεῖ, ὡς γυνή τις ἐκ γειτόνων οὖσα αὐτῇ, Γλύκη καλουμένη, τὸν ἀλεκτρυόνα ἁρπάσασα ᾤχετο.* Dagegen wäre die Bemerkung von Kock gerechtfertigt: „Dies als den Inhalt des Traumes zu fassen, wie viele thun, ist unmöglich nach 1334—1337 und 1355." Was der Sinn ist, zeigt deutlich der V. 1338 *μεγάλους ὄνυχας ἔχοντα.* —

ubi viso sub Medeae et Jasonis adventum somnio exterrita Circe *ἐπιπλομένης ἠοῦς νοτίδεσσι θαλάσσης ἐγρομένη πλοκάμους τε καὶ εἵματα φαιδρύνεσκε*". Bergler erinnert noch an Aesch. Pers. 201 und Pers. Sat. II 16. Wann aber ist erhört worden, dass man bei solchen frommen Waschungen das frische Quell-, Fluss- oder Meerwasser erst warm gemacht habe, um sich nicht zu erkälten? Nach Fritzsche beziehen sich die Verse auf den Traum der Hyrnetho, in welchem diese den Tod ihres Vaters Temenos oder ihren eigenen Tod vorgedeutet sah; wir wissen nicht, wer die sprechende ist, und können uns die Situation nicht vorstellen; den ursprünglichen Sinne von *ἀλλά μοι — θέρμετε δ' ὕδωρ* können etwa die Verse der Euripideischen El. 54 ff.

ὦ νὺξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρων τροφέ,
ἐν ᾗ τόδ' ἄγγος τῷδ' ἐφεδρεῖον κάρᾳ
φέρουσα πηγὰς ποταμίας μετέρχομαι

anzeigen: Die Hausfrau befiehlt dort in früher Morgenstunde ihren Mägden Wasser aus dem Flusse zu holen und es warm zu machen — für die Wäsche. Darin liegt also der Hauptspass, dass an diese Verse die Worte *ὡς ἂν θεῖον ὄνειρον ἀποκλύσω* geknüpft werden. Der Vers *ὡς ἂν θεῖον ὄνειρον ἀποκλύσω* stammt demnach nicht aus den Temeniden, sondern ist, wie der Schol. bemerkt *καὶ τοῦτο μιμεῖται* (vgl. das Schol. zu 1331 *Ἀσκληπιάδης παρὰ τὰ ἐξ Ἑκάβης Εὐριπίδου, ἐν μιμήσει δηλονότι*) *ὁ Αἰσχύλος· τοῦτο δὲ λέγει παρόσον ἀποδιοπομπεῖσθαι εἰώθασι τοὺς χαλεπωτάτους τῶν ὀνείρων*, eine Nachahmung von Hec. 72 *ἀποπέμπομαι ἔννυχον ὄψιν*. — Das richtige Verständniss dieser Stelle kann uns gleich ein Fingerzeig sein für eine andere Stelle dieser Parodie. Zu V. 1356 bemerkt der Schol. *τοὺς Κρῆτας λέγει· ἔστι δὲ ἐκ Κρητῶν Εὐριπίδου.* Wieder hält Fritzsche die Verse:

ἀλλ' ὦ Κρῆτες, Ἴδας τέκνα,
τὰ τόξα λαβόντες ἐπαμύνατε,
τὰ κῶλά τ' ἀμπάλλετε κυκλούμενοι τὴν οἰκίαν.
ἅμα δὲ Δίκτυννα παῖς Ἄρτεμις καλὰ
κύνας ἔχουσ' ἐλθέτω διὰ δόμων πανταχῇ·
σὺ δ' ὦ Διὸς — παράφηνον.

für eine wörtliche Entlehnung aus der Monodie des Ikarus in den Kretern, von welcher der Schol. zu V. 849 spricht (*ἐν γὰρ τοῖς Κρησὶν Ἴκαρον μονῳδοῦντα ἐποίησε*), und meint: „In Cretensibus monodiam canebat Icarus in Labyrinthum conclusus. Ex illa monodia petiti sunt nostri versus, in quibus *τὴν οἰκίαν* et *διὰ δόμων* haud dubie dicebantur de Labyrintho. Iam aptissime invocat Icarus Labyrinthi custodia quasi irretitus deam *Δίκτυνναν*, quae se ex his tamquam retibus expediat cum magna vi canum, quarum est odorari viam, et praeterea Hecaten, quae facibus viam monstret." Ich frage zuerst: wie konnte eine solche Situation auf der griechischen Bühne dargestellt werden? Was soll aber gar *τὰ κῶλά τ' ἀμπάλλετε* heissen? Etwa „crura leviter movete"? Nein, *ἀναπάλλειν* heisst in die „Höhe schwingen" und *τὰ κῶλά τ' ἀμπάλλετε κυκλούμενοι* enthält eine Aufforderung zum Tanz und zwar weil *τὰ τόξα*

λαβόντες oder wie es ursprünglich geheissen haben mag dazu gehört, zu einem kretischen Waffentanze. Da mit *ὦ Κρῆτες Ἴδας τέκνα* die Kureten, welche den Chor des Stückes bilden (vgl. fr. 475 N.), angeredet werden, so wird der Chor aufgefordert die *πυρρίχη* zu tanzen. Dadurch nun, dass Aristophanes *ἐπαμύνατε* und zu *τὰ κῶλά τ' ἀμπάλλετε κυκλούμενοι: τὴν οἰκίαν* (das Haus der Diebin Glyke) hinzusetzt, wird der ursprüngliche Sinn in possierlichster Weise verdreht. — Nicht anders verhält es sich mit V. 1352 f.: *ἀνέπτατ' ἐς αἰθέρα* ist eine vornehmlich Euripideische Metapher (Med. 440 *αἰθερία δ' ἀνέπτα*, Iph. T. 843 *μὴ πρὸς αἰθέρα ἀμπτάμενος φύγῃ*, Hec. 1100 vgl. Androm. 1219, Herc. f. 69; auch Or. 1376, Jon 797) für das plötzliche Verschwinden einer Sache; hier wird die Redensart in scherzhafter Weise von einem wirklich geflügelten Wesen gebraucht und durch den Zusatz *κουφοτάταις πτερύγων ἀκμαῖς* (ganz gegen die Natur des Hahnes) in ihrer eigentlichen Bedeutung näher bestimmt. — Demnach sehen wir, dass weder die Meinung von Welcker, welcher die Reminiscenzen die man in dieser Parodie gefunden für sehr zweifelhaft und unbedeutend hält, noch die Ansicht von Fritzsche „carmen paucissimis versibus vocabulisque exceptis totum Euripidis est" das richtige trifft. Der Traum im Anfange erinnert, wie Asklepiades (bei dem Schol.) bemerkt hat, sehr an den Traum der Hecabe, ohne desshalb eine wörtliche Uebertragung zu sein, und verspottet im allgemeinen die Träume der Euripideischen Stücke, welche bei der Motivierung besonders des Auftretens von Personen eine grosse Rolle spielen. Dann sind einige Stellen wörtlich entlehnt, aber durch Zusätze in komischer Weise verdreht. Das übrige scheint zum Theil vollständig erfunden zu sein, zum Theil aus Reminiscenzen ohne bestimmte Beziehung und wörtliche Entlehnung (*ἰὼ πόντιε δαῖμον* V. 1341, *λίνου μεστὸν ἄτρακτον εἱλίσσουσα χεροῖν* V. 1347 vgl. Orest. 1431 *ἁ δὲ λίνον ἠλακάτᾳ δακτύλοις ἕλισσε*, dann V. 1353—55) zu bestehen. Wie es mit V. 1359 *ἅμα δὲ — Ἑκάτα* stehe, lässt sich nicht genau angeben. Reminiscenzen sind sicherlich darin enthalten.